# MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVI, NR. 3 - 4 (APRILIE - IUNIE)

## DIN SUMAR

3 - 4 / 2015

OCTAVIAN NEMESCU
MUZICA IMAGINARĂ

CORNELIU DAN GEORGESCU
CONTRIBUŢIA GENERAŢIILOR VÂRSTNICE LA ÎMPLINIREA MUZICII ROMÂNEŞTI

NICOLAE BRÂNDUŞ
MUZICA – OBIECT TRANSDISCIPLINAR (I)

TUDOR MISDOLEA
THE INTRINSIC MORPHOLOGY OF THE MUSICAL CREATION

ŞTEFAN ANGI
DE PÂNDĂ LA DEVENIREA ÎNTRU MUZICĂ A LUMII SONORE

ISSN 0580-3713

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor
şi Muzicologilor din România

https://biblioteca-digitala.ro

# CUPRINS

**PAGINA**

## STUDII

**OCTAVIAN NEMESCU**
MUZICA IMAGINARĂ 3
**CORNELIU DAN GEORGESCU**
CONTRIBUŢIA GENERAŢIILOR VÂRSTNICE LA ÎMPLINIREA MUZICII ROMÂNEŞTI 30
**NICOLAE BRÂNDUŞ**
MUZICA – OBIECT TRANSDISCIPLINAR (I) 43
**TUDOR MISDOLEA**
THE INTRINSIC MORPHOLOGY OF THE MUSICAL CREATION 52

## CREAŢII

**ŞTEFAN ANGI**
DE PÂNDĂ LA DEVENIREA ÎNTRU MUZICĂ A LUMII SONORE 72

## BIZANTINOLOGIE

**EMMANOUIL GIANNOPOULOS**
"TRACING THE SOURCES OF THE ENORMOUS OEUVRE OF THE FAMOUS ECCLESIASTICAL MUSICIAN PETROS THE PELOPONNESIAN (CA. 1735-†1778)" 121

## ISTORIOGRAFIE

**LAVINIA COMAN**
REMEMORARE SILVIA ŞERBESCU. 50 DE ANI DE POSTERITATE 143
**VASILE VASILE**
DOI MUZICOLOGI NECUNOSCUŢI:CONSTANTIN MORARIU şI LECA MORARIU (I) 156
**VIOREL COSMA**
TEXTE ŞI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ROMÂNEŞTI ÎN AUTOBIOGRAFII (IV)
DIMITRIE DINICU. ION CUCU-BĂNĂȚEANU 186



https://biblioteca-digitala.ro

# TABLE OF CONTENTS

**PAGE**

## STUDIES

**OCTAVIAN NEMESCU**
IMAGINARY MUSIC 3
**CORNELIU DAN GEORGESCU**
THE CONTRIBUTION OF THE OLD GENERATIONS TO THE ROMANIAN MUSIC DEVELOPMENT 30
**NICOLAE BRÂNDUȘ**
MUSIC AS TRANSDISCIPLINARY OBJECT (I) 43
**TUDOR MISDOLEA**
THE INTRINSIC MORPHOLOGY OF THE MUSICAL CREATION 52

## CREATIONS

**ŞTEFAN ANGI**
WATCHING SOUNDS BECOMING MUSIC 72

## BYZANTINOLOGY

**EMMANOUIL GIANNOPOULOS**
"TRACING THE SOURCES OF THE ENORMOUS OEUVRE OF THE FAMOUS ECCLESIASTICAL MUSICIAN PETROS THE PELOPONNESIAN (CA. 1735-†1778)" 121

## HISTORIOGRAPHY

**LAVINIA COMAN**
REMEMBERING SILVIA ŞERBESCU 143
**VASILE VASILE**
TWO UNKNOWN MUSICOLOGISTS:CONSTANTIN MORARIU şI LECA MORARIU (I) 156
**VIOREL COSMA**
NEW TEXTS AND DOCUMENTS. ROMANIAN MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (IV)
DIMITRIE DINICU. ION CUCU-BĂNĂȚEANU 186



https://biblioteca-digitala.ro

# STUDII

# Muzica imaginară

**Octavian Nemescu**

În anul 1975 (deci acum 40 de ani) propuneam un alt fel de muzică: **o cântare neexteriorizată**, care să nu se facă prin intermediul vocii umane sau a unui instrument muzical, a orchestrei ori a mijloacelor electroacustice. Aşadar, o sonorizare **lăuntrică, interiorizată, intimă, introvertită** ce vizează **individul** şi solicită **imaginaţia**. Ar mai putea fi numită şi CÂNTAREA TĂCUTĂ.

Este ca şi cum o persoană care este „însetată" de muzică (cultă), ar fi privată, la un moment dat, în viaţa sa, din anumite motive, de modalitatea exteriorizării inspiraţiilor sale muzicale, cu alte cuvinte, nu ar avea la îndemână niciun instrument muzical. În plus, i s-ar interzice şi utilizarea vocii. Ca atare, nu-i rămâne altceva de făcut decât să reverse inspiraţiile sale sonore în această cântare secretă, cu ajutorul imaginaţiei, şi pe care nu o aude nimeni, în afară de el, **subiectul practicant.** Actul de creaţie artistico-muzicală, mai ales în faza sa iniţială, de inspiraţie, de visare a proiectului acustic, de către un compozitor, ne apare tot ca un act de imaginaţie lăuntrică. Drept urmare statutul de PRACTICANT ar fi cel mai adecvat muzicii imaginare. Chiar dacă la început această practicare ar părea dificilă, prin repetare şi insistenţă, cântarea imaginară s-ar instala de la sine ca o stare de fapt.

Mai mult decât atât, **senzaţiile de natură vizuală, gustativă, olfactivă, tactilă** s-ar transforma, pe fundalul unor percepţii de natură sinestezică, în *sunete imaginate.* Respectivele „traduceri" ar duce la o muzicalizare a senzaţiilor



https://biblioteca-digitala.ro

şi la o unificare a simţurilor. S-ar reduce, în acest fel, toate senzaţiile la sunete şi vibraţii care se văd, se miros, sunt gustate sau pipăite. **Organele de simţ ar reprezenta instrumentele muzicale ale cântării.**

**Partitura acestei muzici ar deveni însăşi Natura, ambientul înconjurător,** pe toate palierele sale senzoriale. Actul muzicalizării, cântării poate căpăta o continuitate, o durabilitate cvasi totală: de dimineaţa până seara. De zile, săptămâni, luni, ani. Ar fi posibilă, în felul acesta o cântare continuă de-a lungul vieţii în care fiecare sunet să se desfăşoare pe parcursul unui an (de pildă). Iar materializarea timbrală, în plan imaginar, ar depăşi-o pe cea reală, de factură vocalo-instrumentală sau concreto-electronică. Se vor închipui, bunăoară, vibraţii de cristale sau cele ale munţilor şi stâncilor, glasuri de tunete, acustici vegetale în mişcare ascendentă, etc. S-ar putea cânta imaginar şi fără provocarea unor senzaţii de altă natură. Iar unele **sunete** sau **intervale muzicale** pot căpăta, în imagistica sonoră, statutul şi, ca atare, **puterea unor săgeţi, cuie, fulgere**, deci **arme sonore** în lupta subiectului practicant cu el însuşi, cu zonele sale negative, întunecate (obscure), egotice, în ideea îmbunătăţirii condiţiei sale umane. Muzica astfel concepută, ar putea căpăta o funcţie TRANSCULTURALĂ.

Ce este aşadar muzica imaginară? Un nou GEN MUZICAL, alături de altele precum muzica de cameră, simfonică, opera, baletul, muzica electroacustică, cea corală, ritualică (bisericească), ambientală, muzica uşoară, jazz, etc. Ce reprezintă ea? O reacţie, **o antiteză a Spectacularului,** un ANTIspectacol.

În Ritualurile magice, de origină străveche, se încerca realizarea unei comunicări pe **Verticala Ascendentă** cu NEVĂZUTUL, altfel spus, cu Instanţele Transcendenţei. Aici, nu exită factori pasivi, ci fiecare individ participă activ la Ritual, cântând, dansând, pronunţând cuvinte magice, cu toţii fiind mascaţi într-un anumit fel (pentru a repera simbolic Personajele invocate), acesta reprezentând un factor de Exaltare Colectivă, de Unificare a obştei.



https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul *spectacular*, apărut în cultura şi civilizaţia europeană după Renaştere, lucrurile stau invers. Comunicarea se produce *pe orizontală*: de la om la om. Există **factori activi**: **emiţătorii** mesajului, manipulatorii, aşezaţi pe scena Templului spectacular (în locul Altarului) şi cei **pasivi**, manipulaţii, în ipostaza **receptorilor**. Ei au cumpărat biletele şi în consecinţă răsplătesc cu aplauze sau contestă, prin huiduieli, mesajul recepţionat. Secretul manipulării constă în maxima EXTERIORIZARE senzorială a ambalajului semantic (viteză de execuţie, virtuozitate, dinamică puternică, vizualizare extremă, cu culori şi lumini stridente, mirosuri atrăgătoare, etc.).

Astăzi, datorită progresului tehnologic, dobândit în planul mass-media, totul se dă în spectacol: revoluţiile, războaiele, comploturile, scenele intime din biografia unor vedete, intens mediatizate, şi chiar ritualurile religioase ce-şi pierd, în felul acesta, aura magică. Manifestările Vulgului, în ipostaza gloatei, a maselor dezlănţuite, se vor exercita, întotdeauna, într-un context spectacular.

Ca reacţie la spectacol, cântarea imaginară se va desfăşura fără spectatori (observatori) şi critici (comentatori). În acest caz emiţătorul, interpretul mesajului este, în acelaşi timp, şi receptorul său, în cadrul unui **Ritual individual şi lăuntric**, cu miza pe efortul imaginativ, ce exclude postura pasivă. Se statuează astfel, o ipostază AUTISTĂ, a Singurătăţii, în practicarea muzicii, în care comunicarea se face doar cu EUL SUPERIOR.

## SENZAŢII VIZUALE convertite în SUNETE IMAGINARE CROMOSON sau CÂNTAREA OBIECTELOR Muzică imaginară (1974-75)

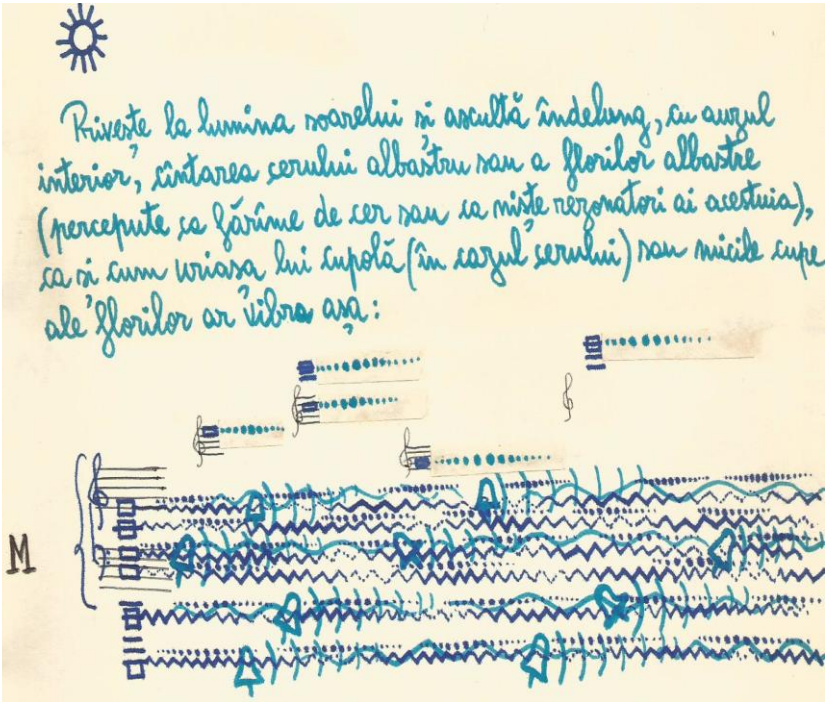
În lucrarea CROMOSON senzaţiile vizuale provocate de către obiectele din jur, în funcţie de parametrul **culorii** lor, sunt **„traduse",** în imaginaţia mentală a subiectului, doritor să experimenteze o astfel de practică muzicală, **în sunete muzicale**. Iar această sonorizare lăuntrică este „aşezată" pe



https://biblioteca-digitala.ro

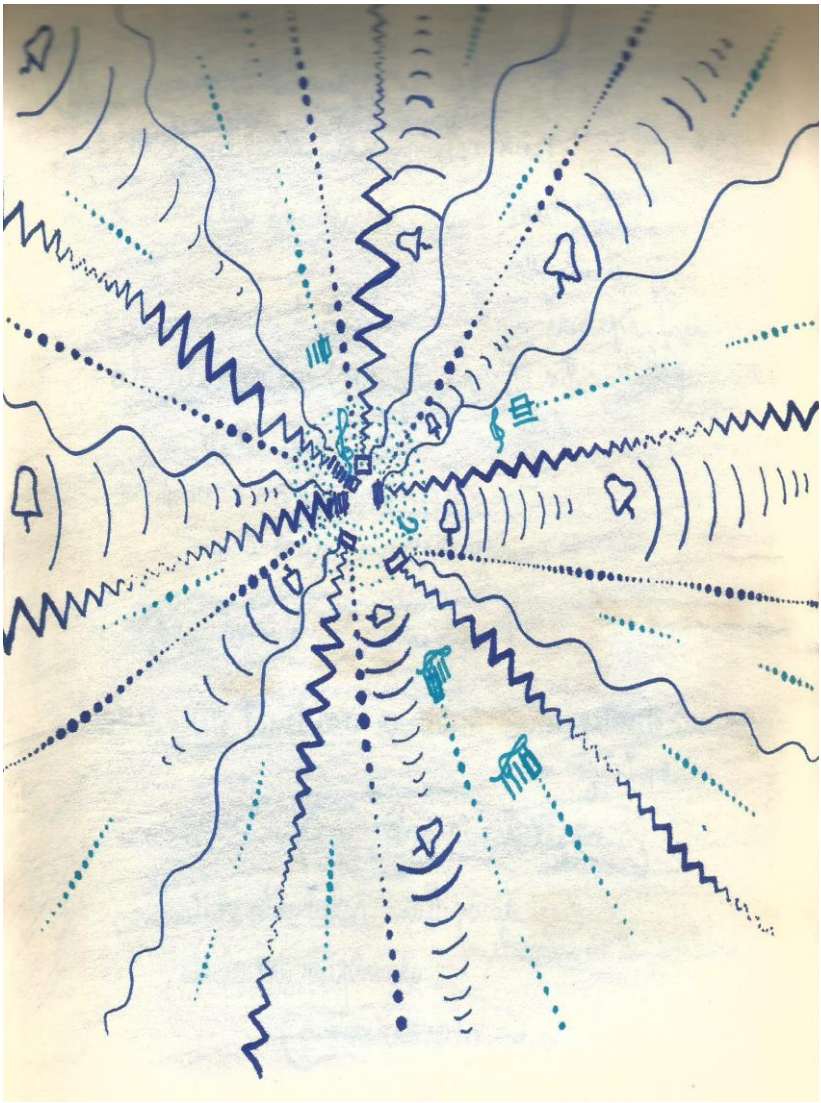
**spectrul rezonanţei naturale**. Linia melodică (acolo unde există) capătă o direcţie ASCENDENTĂ (1) sau ASCENDENTO-DESCENDENTĂ (2) sau DESCENDENTĂ (3) în funcţie de tipul de lumină existent în context. Atunci când este **lumina soarelui** (lumina de zi) se produce cazul (1); când în locul respectiv, deşi zi, este **umbră** se practică (2); iar când suprafaţa este luminată seara (noaptea) de **lumina artificială** se va imagina varianta (3).

a. **Obiectele albastre**, în lumina soarelui, îşi găsesc echivalenţele în *primele 5 armonice* (ale unei fundamentale DO), aflate într-o *ipostază statică*, cu sonorităţi de clopote, în registrul grav.


Privește la lumina soarelui și ascultă îndelung, cu auzul interior, cîntarea cerului albăstrui sau a florilor albastre (percepute ca fărîme de cer sau ca niște reprezentări ale acestuia), ca și cum vraja lui cupolă (în cazul cerului) sau micile cupe ale florilor ar vibra așa:
M

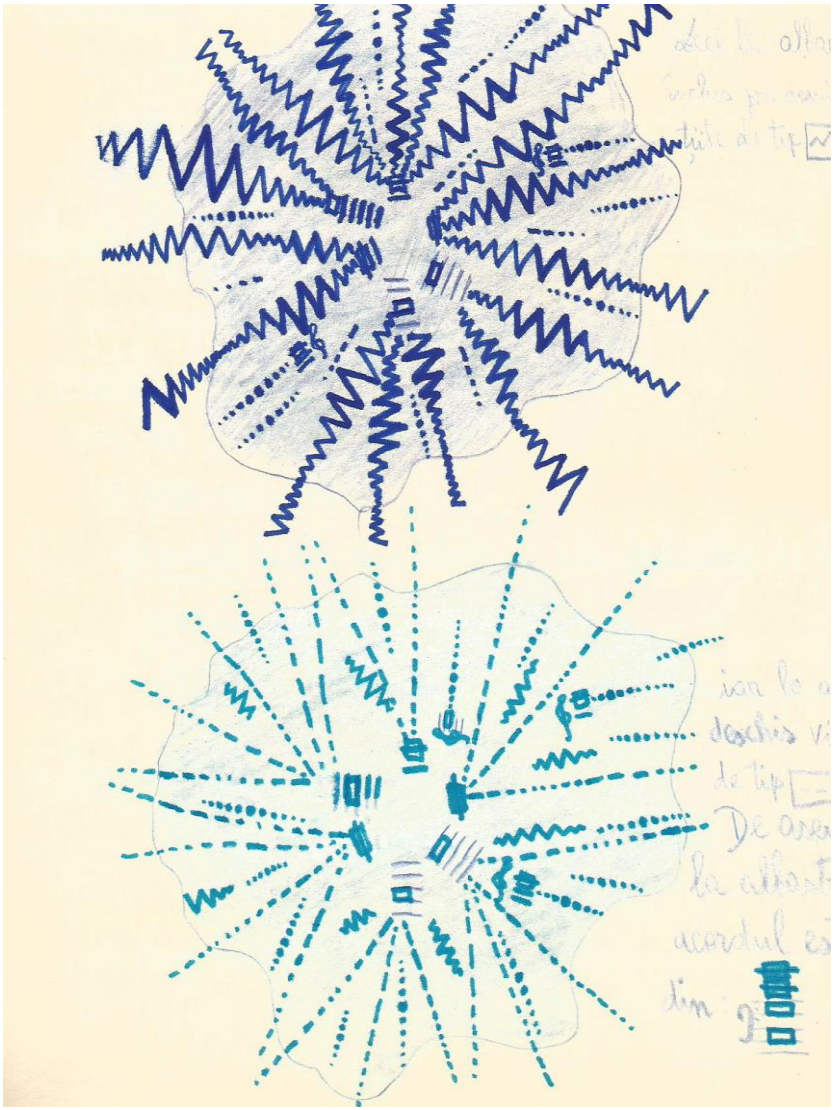


https://biblioteca-digitala.ro



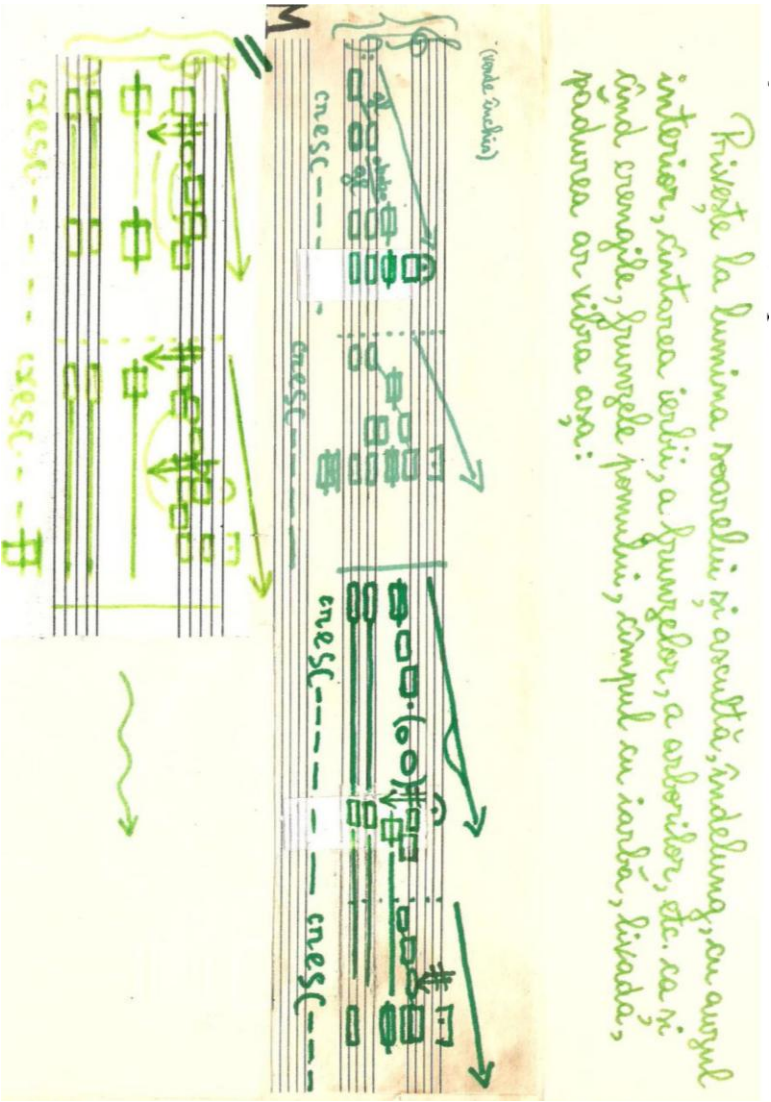


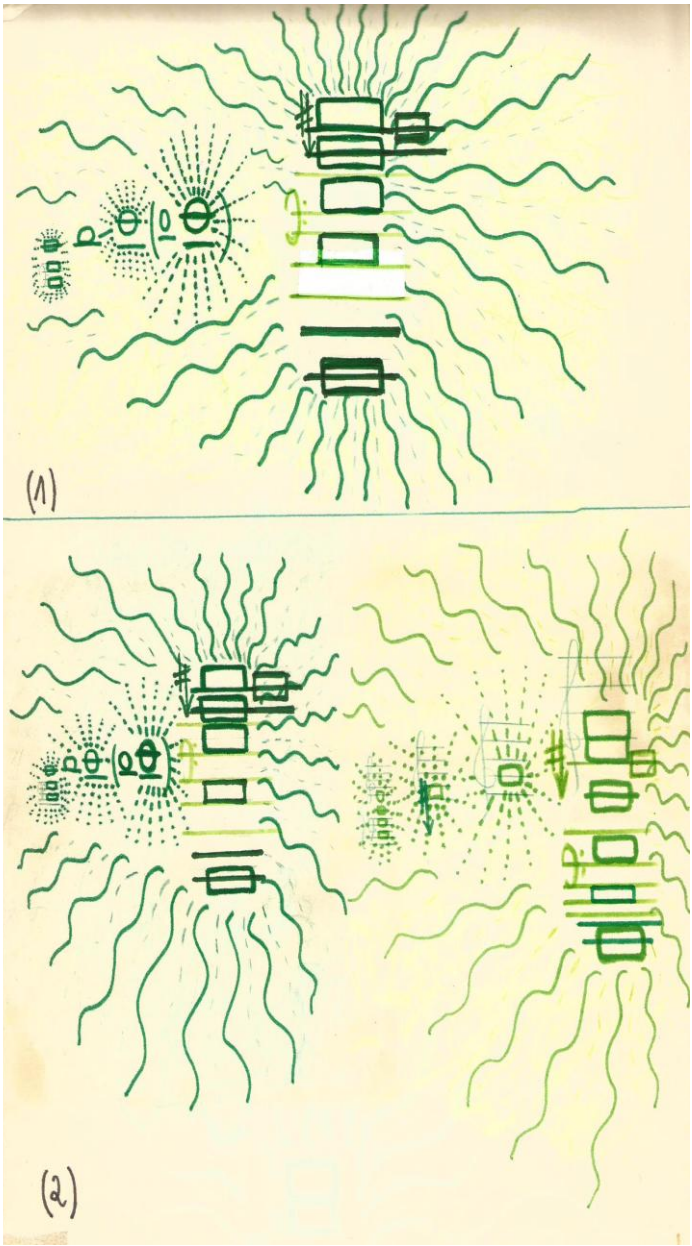
https://biblioteca-digitala.ro





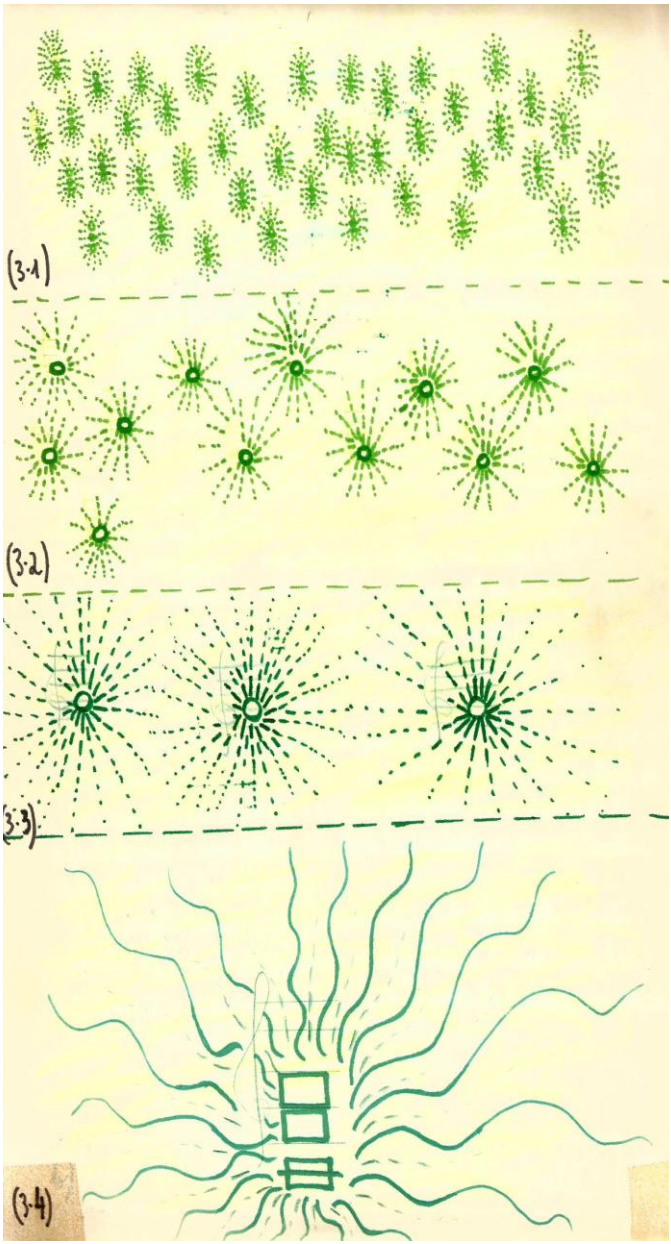
https://biblioteca-digitala.ro

b. **Obiectele verzi**, luminate de soare, îşi află corespondenţa în *mişcarea lentă şi ascendentă*, cuprinsă între *armonicele 6 – 11*.

https://biblioteca-digitala.ro



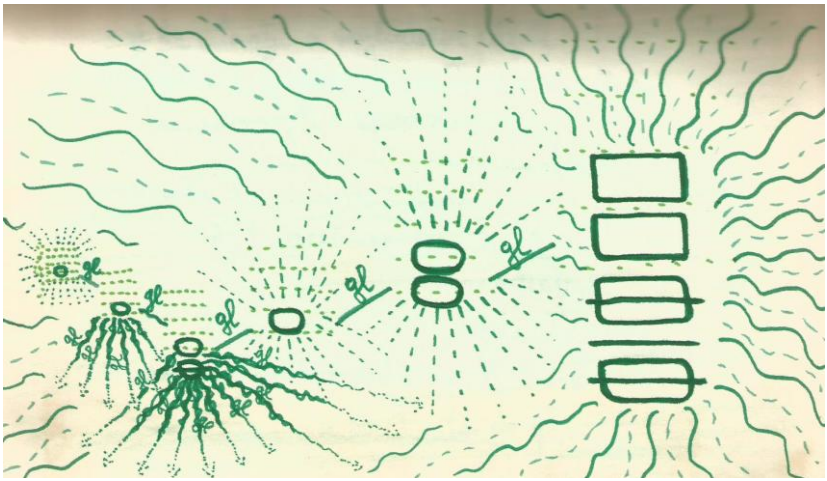



https://biblioteca-digitala.ro

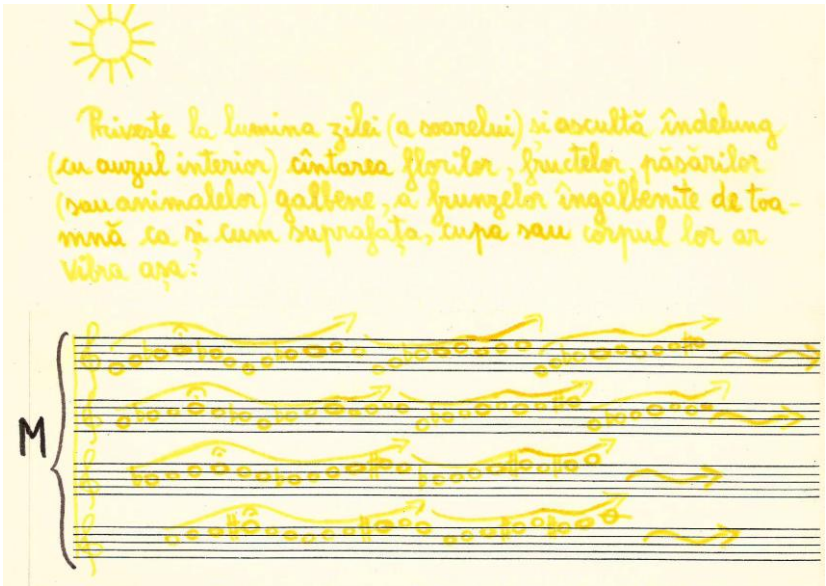





https://biblioteca-digitala.ro

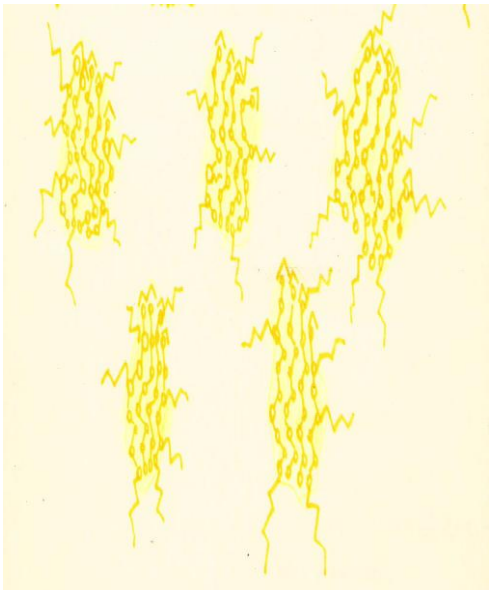


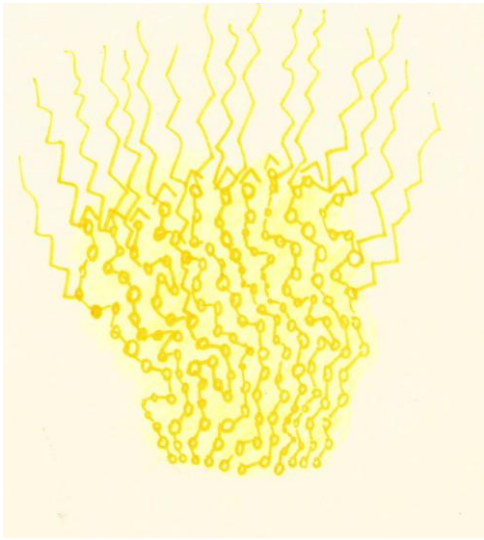
c. **Obiectele galbene**, excită, în imaginaţia subiectului practicant, o *mişcare sonoră moderată şi ascendentă* între *armonicele 7-13* (registrul mediu).


Priveşte la lumina zilei (a soarelui) şi ascultă îndelung (cu auzul interior) cîntarea florilor, fructelor, păsărilor (sau animalelor) galbene, a frunzelor îngălbenite de toamnă ca şi cum suprafaţa, cupa sau corpul lor ar vibra aşa:
M



https://biblioteca-digitala.ro

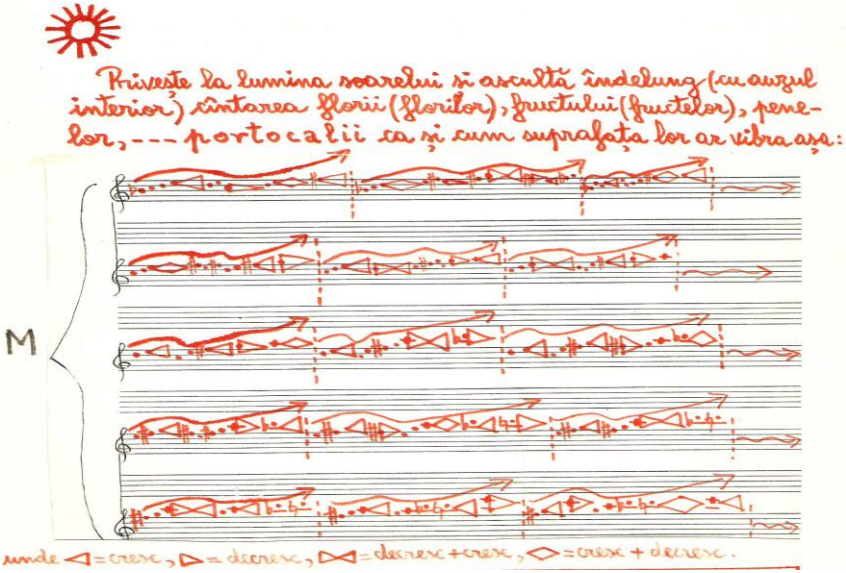


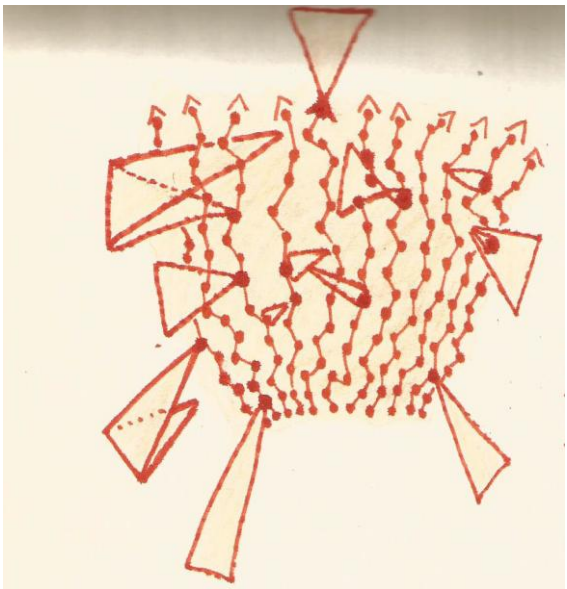




https://biblioteca-digitala.ro

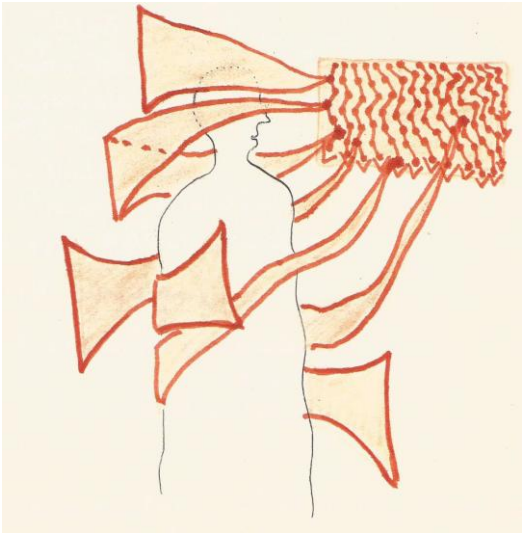
d. **Obiectele portocalii** provoacă o *dinamică acustică rapidă* (în acut) între *armonicele 8-16*.


Privește la lumina soarelui și ascultă îndelung (cu auzul interior) cîntarea florii (florilor), fructului (fructelor), penelor, --- portocalii ca și cum suprafața lor ar vibra așa:
M
unde ◁ = crește, ▷ = descrește, ⋈ = descrește + crește, ◇ = crește + descrește.

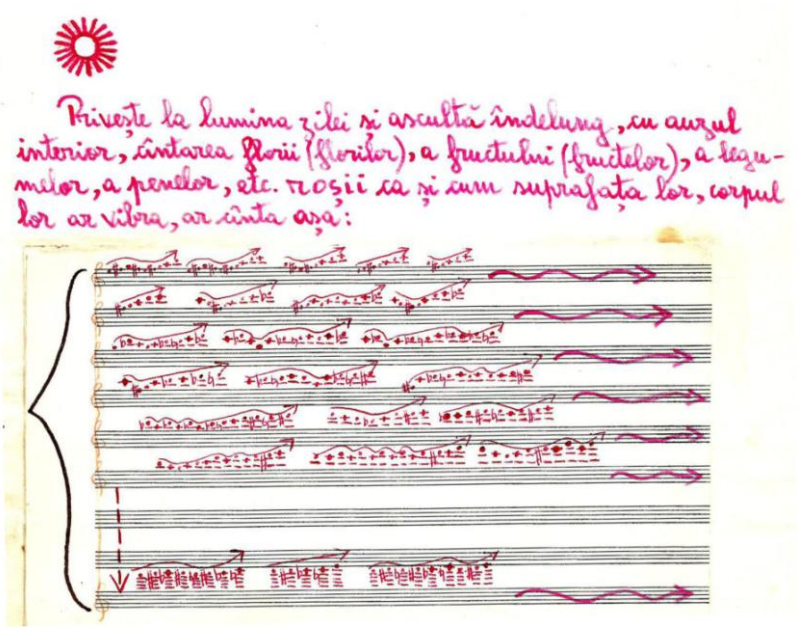




https://biblioteca-digitala.ro

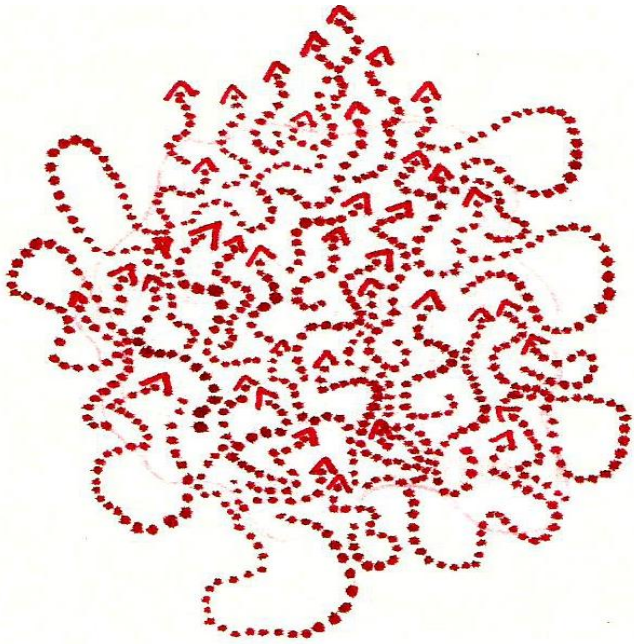


e. **Obiectele roşii** incită o *agitaţie fonică ultrarapidă* (în supraacut) cu *armonicele superioare* (începând cu 10).


Privește la lumina zilei și ascultă îndelung, cu auzul interior, cântarea florii (florilor), a fructului (fructelor), a legumelor, a penelor, etc. roșii ca și cum suprafața lor, corpul lor ar vibra, ar cânta așa:

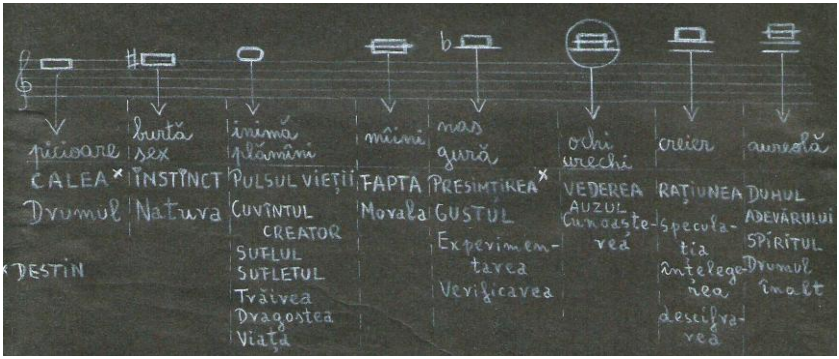


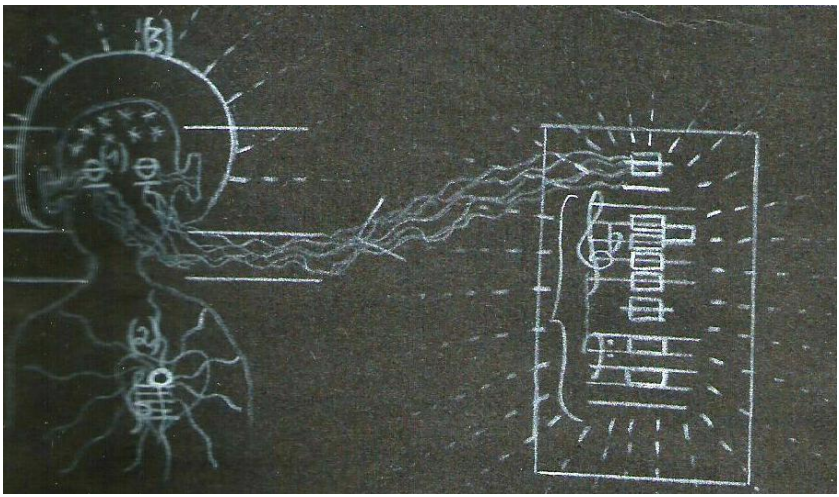
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

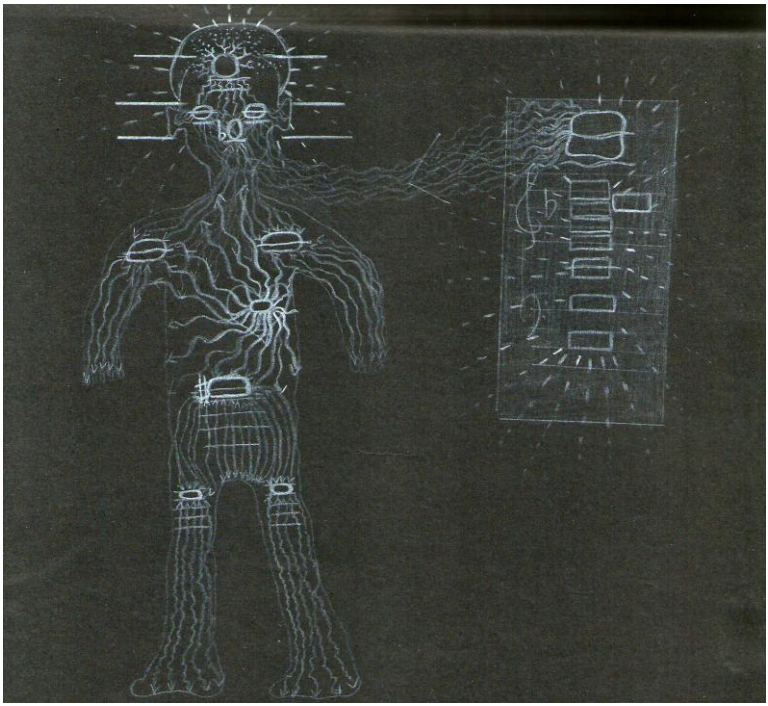
f. **Obiectul alb** convoacă *o melodie*, ale cărei sunete se scurg terapeutic din aură până în picioare. În acest caz **DO**-ul se absoarbe în *ochi*, **urcând** spre *creier* pe **RE** şi, mai apoi, în *aură* pe **MI** (ca o vibraţie solară). Sau, coboară de la ochi spre *nas - gură* pe **SI bemol**, apoi în *mâini* pe **LA**, după aceea în *inimă-plămâni* pe **SOL**, după care în *viscere (burtă)* sau la *baza coloanei vertebrale (chakra rădăcină)* pe **FA#** şi, în cele din urmă, pe **mi** (cu o octavă mai jos faţă de primul) în *picioare*.



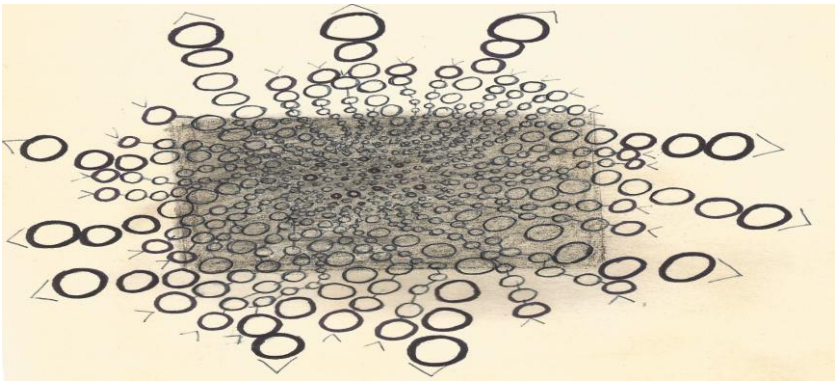





https://biblioteca-digitala.ro



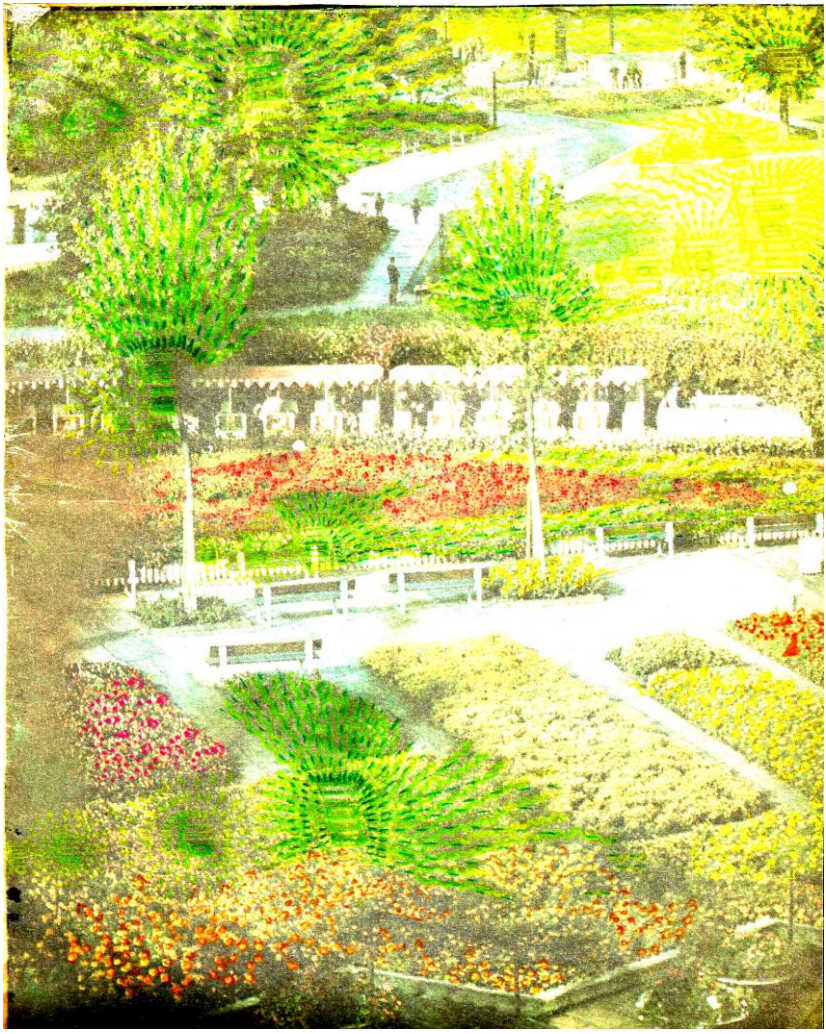
g. **Obiectul negru** stârneşte un *cluster* agresiv.





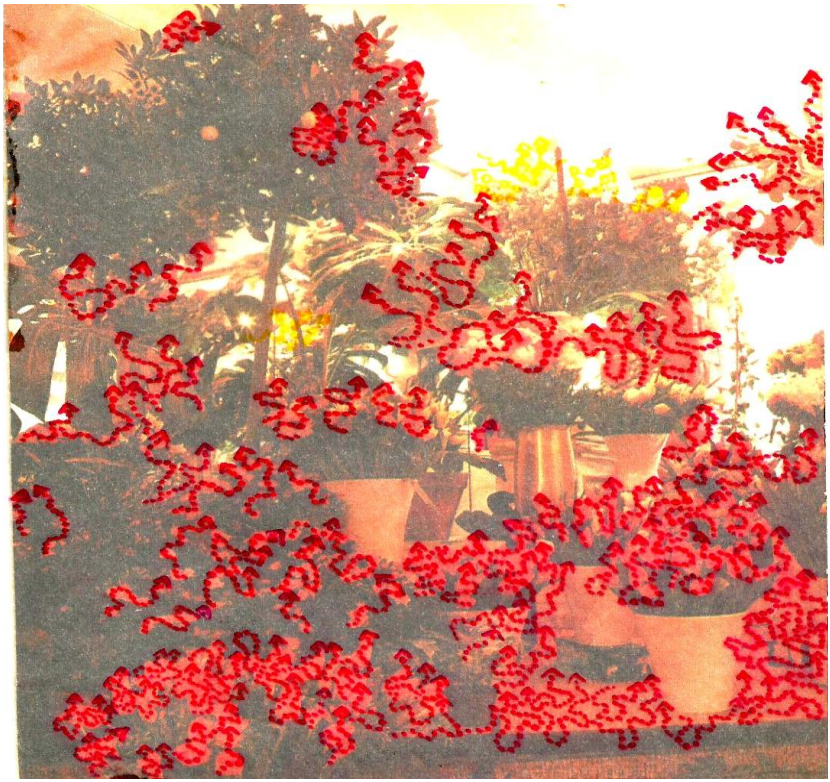
https://biblioteca-digitala.ro

3. În funcţie de senzaţiile vizuale (produse de obiectele) întâlnite în cale, imaginaţia subiectului meloman crează o diversitate de muzici, ce sunt „ţesute” în mintea sa.



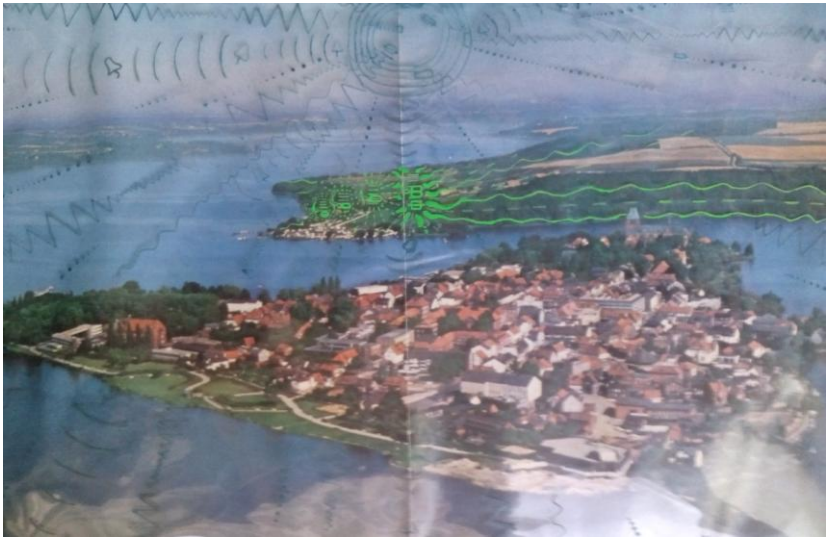


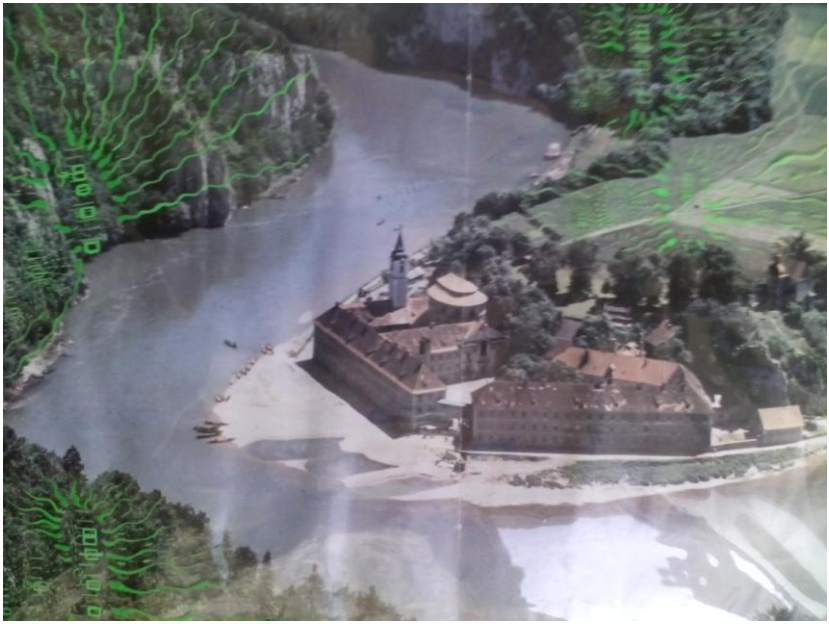
https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

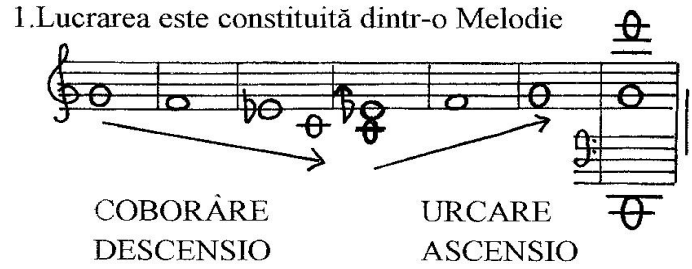






https://biblioteca-digitala.ro

## SUNETE „îmbrăcate” în IMAGINI VIZUALE
## CREZI CĂ VEI PUTEA SINGUR? (1976) (muzică imaginară)



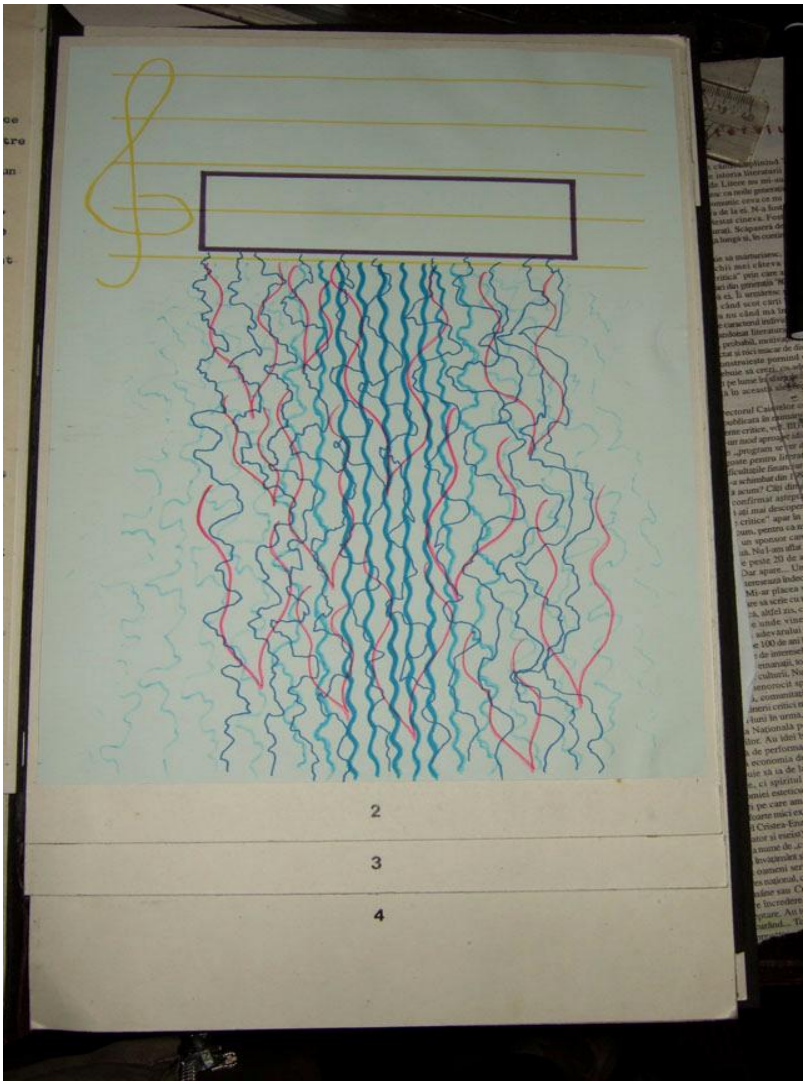

În prima jumătate se pune în evidenţă un **DESCENSIO**, iar în a doua un **ASCENSIO**, 2 figuri melodice *arhetipale* ce dezvăluie **Arhetipul SCĂRII**.

În plan vizual şi pictorul Marin Gherasim a realizat un tablou celebru, care sublimează Arhetipul SCĂRII (1977). Aici este sugerată Esenţa tuturor Scărilor posibile, dincolo de reprezentările lor istorice sau geografice.

https://biblioteca-digitala.ro

Fiecare sunet al acestei Melodii trebuie să fie imaginat în felul următor:

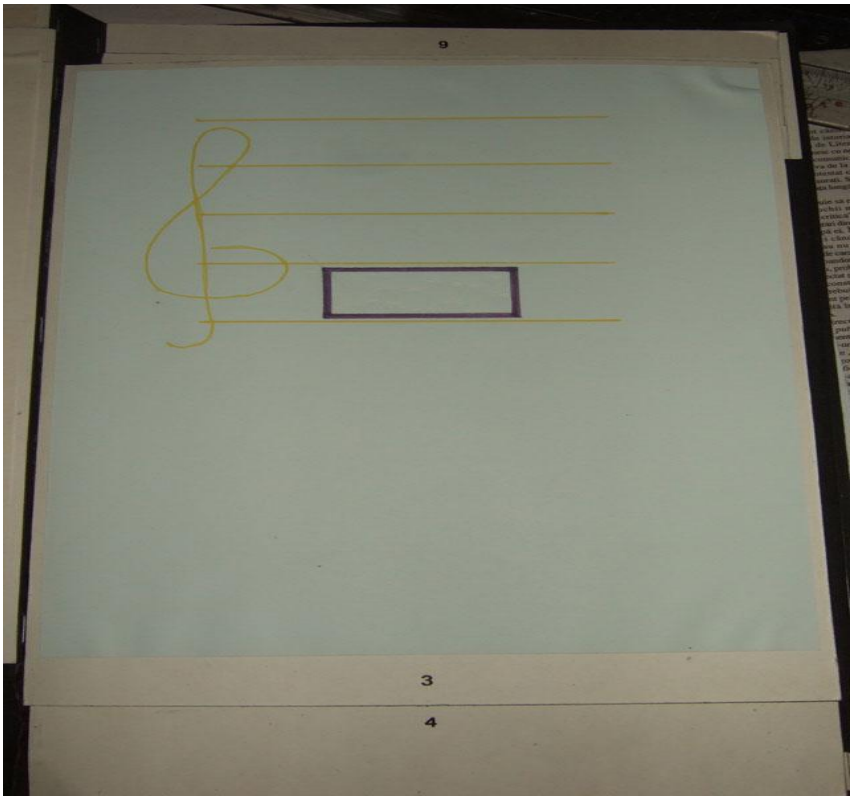
a. **SOL** la coborâre, ca un **fluviu descendent**, ca o **cascadă**, o **flacără** şi un **vânt puternic coborâtor**.






https://biblioteca-digitala.ro

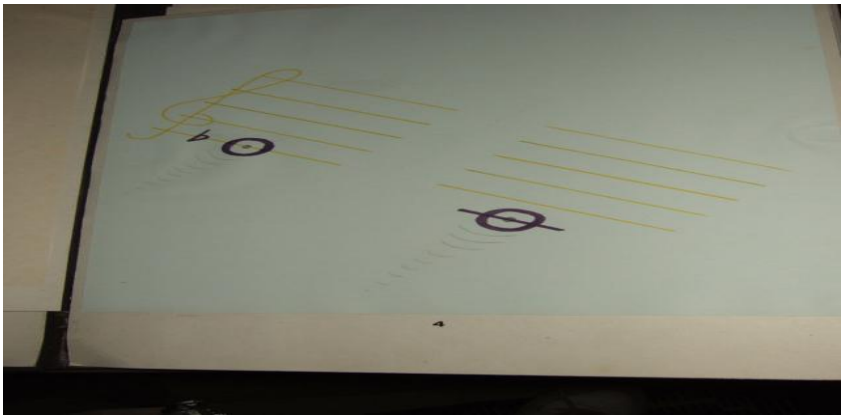
b. **FA** (descendent), ca **vibraţia unei pietre de cristal**.

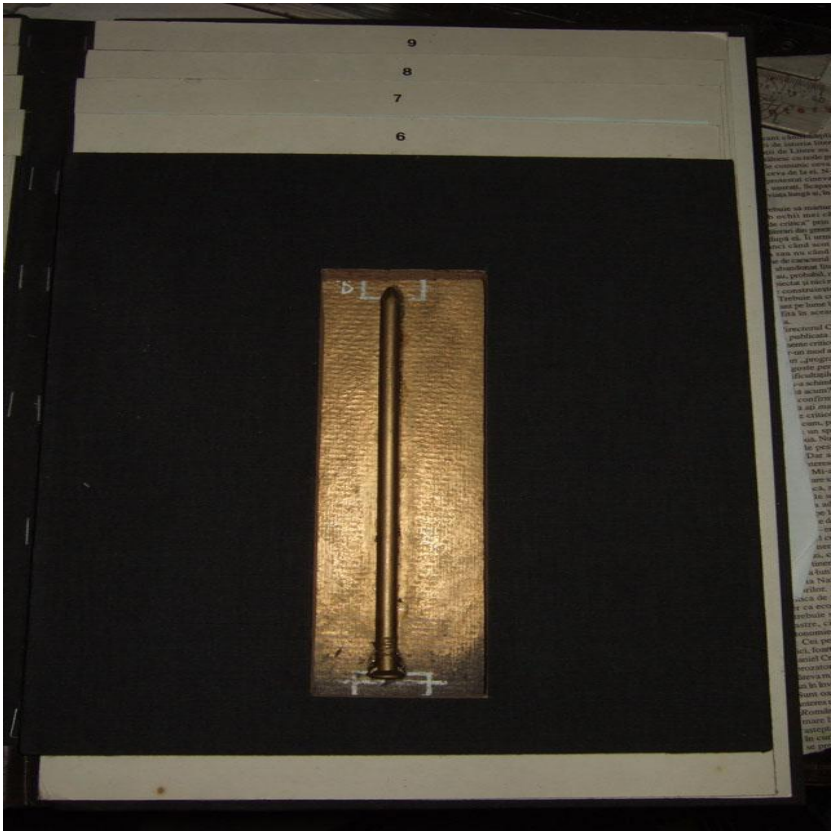


c. **MI bemol** şi **DO** (descendent) dar, mai ales, **intervalul DO-MI bemol spre becar**, ca un **CUI**, cu care subiectul practicant îşi „*străpunge*” *impulsurile negative.* Fiecare măsură (sunet, interval, acord) va fi considerat ca o etapă, un moment al unui **Ritual individual şi lăuntric**. Măsura în care apare intervalul DO-MI bemol spre becar, este momentul central al acestui Ritual. Respectiva măsură reprezintă Altarul său, din care se extrage **CUIUL intervalic**, ce stă iniţial „*ascuns”, tăinuit, adăpostit* şi care devine „*arma*” intimă şi eficientă, în lupta subiectului practicant cu el însuşi, cu părţile sale întunecate, negative.



https://biblioteca-digitala.ro

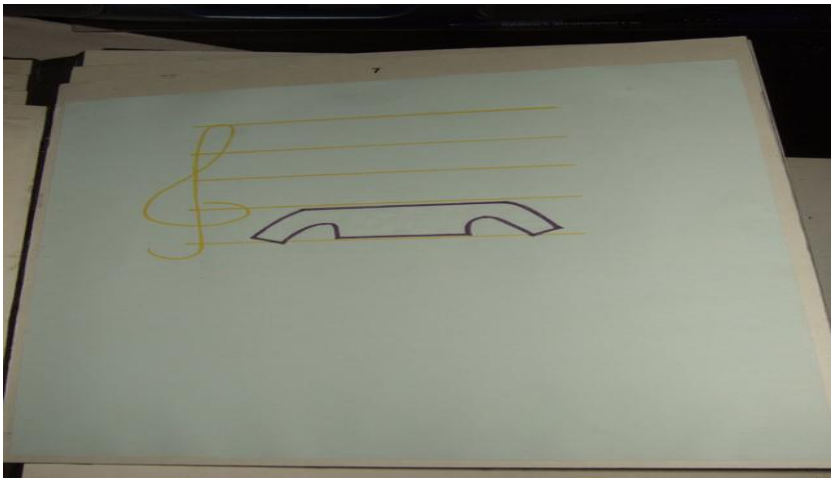






https://biblioteca-digitala.ro

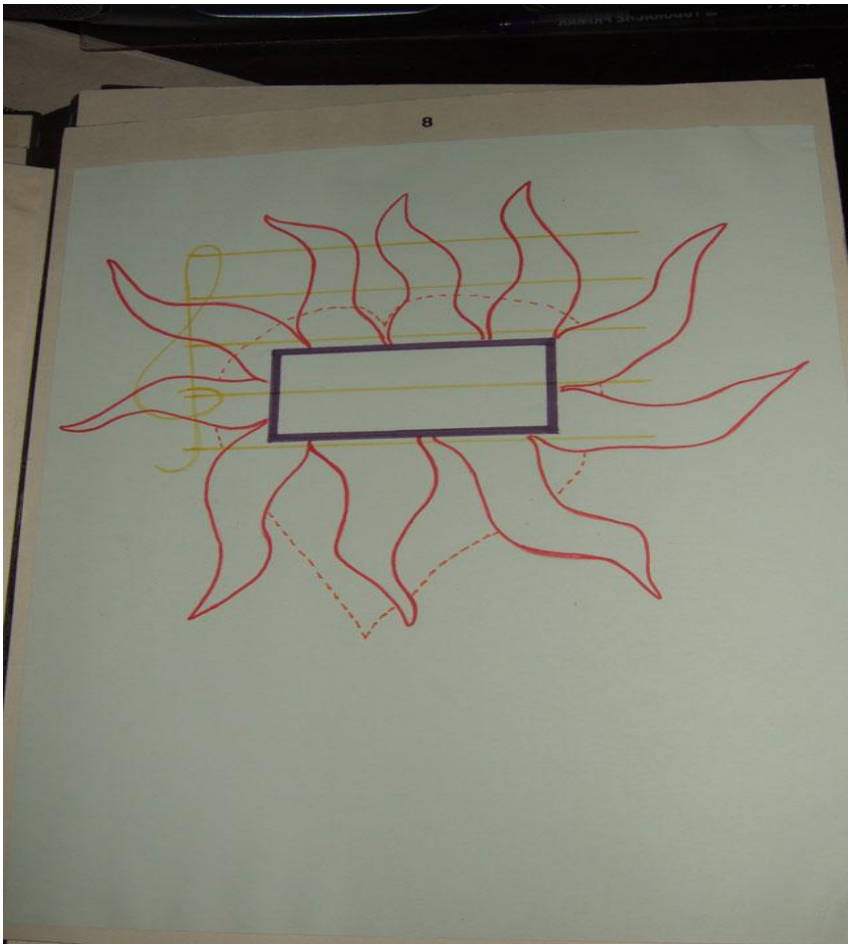
d. **FA** (la urcare) va fi imaginat ca o **cămaşă pe care o îmbracă** subiectul practicant.





https://biblioteca-digitala.ro

e. **SOL** (ascendent) ca o **flacără în inimă**.



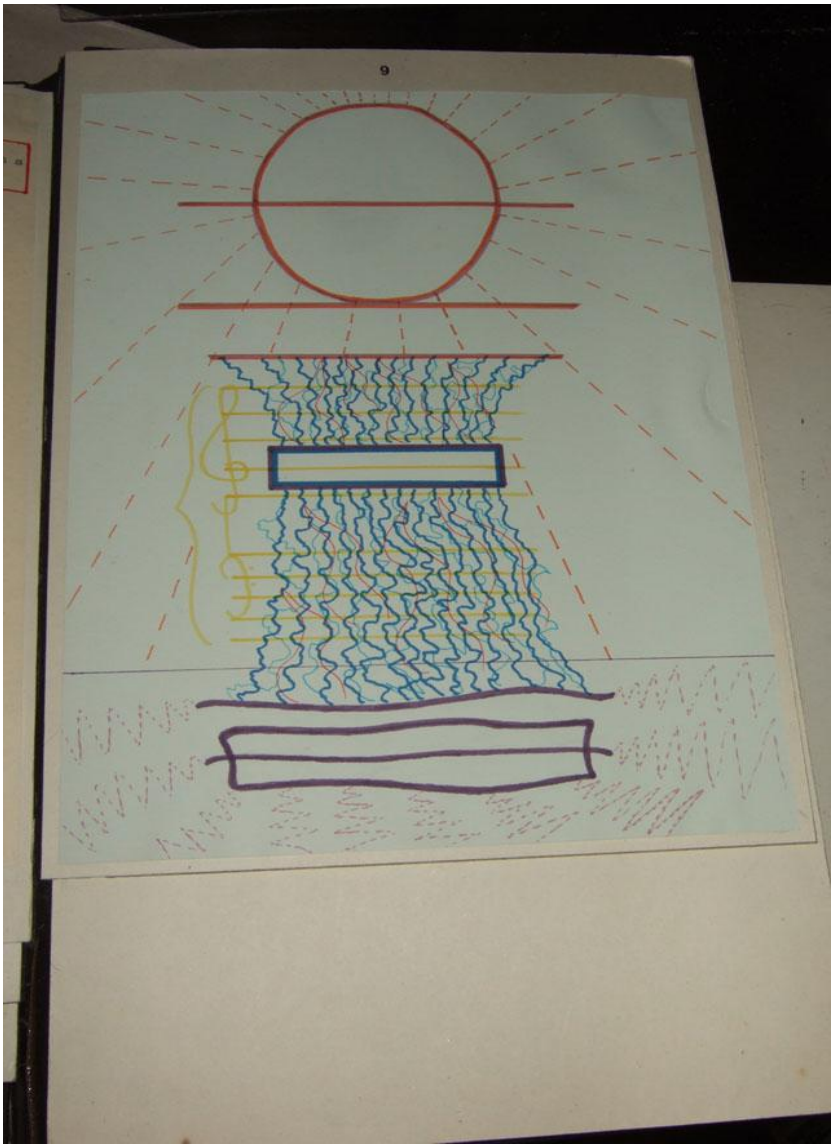

f. **Acordul DO-SOL-MI** ca un **COPAC** (rădăcina DO, tulpina SOL şi coroana MI). Acesta este momentul culminant al Ritualului, când subiectul practicant se identifică cu **Sinele Superior**, ce ia chipul acestui copac Trisonic.

Se mai observă, la capătul acestei Melodii, şi **cadenţa IV-V-I** (perfectă compusă), ce conferă lucrării un statut **METATONAL**, cât şi Trisonul major, ce reperează **Arhetipul**



https://biblioteca-digitala.ro

**TRINITAR**. El stă la baza dogmatică a religiei creştine: Dumnezeu Tatăl, Fiul şi Sfântul Spirit (Duh), cât şi a celor hinduse: Brahma, Shiva (+Shakti) şi Vishnu.






https://biblioteca-digitala.ro

Fiecare sunet, interval sau acord al Melodiei ar trebui să fie imaginat în minute, ore sau zile, săptămâni, luni sau chiar ani. În acest ultim caz, întreaga Melodie ar necesita parcurgerea în 7 ani. Iar în celelalte situaţii în 7 luni, 7 săptămâni, 7 zile, 7 ore sau 7 minute.

Titlul lucrării („Crezi că vei putea singur?”) apare pe ultima pagină a partiturii ca o interogaţie, ca o provocare.

La fiecare măsură există şi un text îndrumător.

Cele 2 partituri („Cromoson” sau „Cântarea obiectelor” şi „Crezi că vei putea singur?”) sunt unicate, deci nu suportă multiplicări, acest fapt constituind şi o reacţie la „Galaxia Gutenberg”, adică la ideea democratizării surselor de informaţie (a situaţiei actuale).

Bibliografie


- Octavian Nemescu: *Muzica imaginară, consecinţă şi potenţă* – revista „Arta” Nr.10-11/1982
- Grete Tartler: *Muzica imaginară* – Melopoetica – Ed. Eminescu/1984
- Irinel Anghel: *Muzica imaginară* – Orientări, Direcţii, Curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX – Ed. Muzicală a U.C.M.R./1997
- Dan Dediu: *Experimentul muzical românesc între anii 1960-1996* – EXPERIMENT în arta românească după 1960 – CSAC/SCCA Centru Soros pentru artă contemporană/1997
- Valentina Sandu Dediu: *Recuperarea originilor sacre ale muzicii* – Muzica românească între 1944-2000 – Ed. Muzicală/2002




https://biblioteca-digitala.ro

# Contribuţia generaţiilor vârstnice la împlinirea muzicii româneşti

**Corneliu Dan Georgescu**

”Conflictul generaţiilor explodează” – astfel îşi intitulează Lazăr Octavian Cosma un capitol al cărţii sale „Universul Muzicii Româneşti” (Cosma, 1995, p. 355). Intr-adevar, în anii 60-70 exista o tensiune specială între unii compozitori tineri şi colegii lor mai vârstnici, carora primii le reproşau destul de agresiv nu numai conservatorismul lor, ci şi dorinţa de a le frâna dezvoltarea şi afirmarea. S-a ajuns uneori la dispute aprinse între generaţii, dar mai ales între persoane, grupe, orientări.

La o analiză mai atentă a mobilului acestor tensiuni, realizată din perspectiva actuală, devin vizibile noi aspecte. Conflictul amintit a fost întreţinut practic din mai multe direcţii şi a afectat compozitori din toate generaţiile. In desfăşurarea sa s-ar putea distinge cel puţin două planuri. Pe de o parte, erau încă active ecourile rezoluţiei jdanoviste, care încercase în 1954 să dirijeze muzica românească după model sovietic. Cu toate că după 1965 era considerată depăşită, rezoluţia şi unele principii izolate ale ei erau încă şi în perioada menţionată invocate de partizanii unei muzici accesibile, care trebuia „să reflecte realitatea socialistă”. Azi pare inutil de precizat că imperativele politice ale epocii nu erau decise de compozitori, ci impuse de sus, şi că ele au lovit mai întâi tocmai compozitori vârstnici afirmaţi ca Mihail Jora, Dumitru Cuclin, Theodor Rogalski sau Mihail Andricu; ele au afectat, imediat dar şi mai târziu, indirect şi pe cei tineri, prin interzicerea unor concerte, prin critici incompetente, mai ales însă prin izolarea lor forţată faţă de orientările estetice moderne.

Pe de altă parte, era însă vorba şi un anumit conservatorism „în sine”. Mai ales acelaşi Jora - după plecarea



https://biblioteca-digitala.ro

din ţară a lui George Enescu şi Constantin Brăiloiu şi reabilitarea lui politică, devenit prima autoritate în Uniunea Compozitorilor, respectat şi susţinut de conducerea acesteia - a manifestat o atitudine intolerantă, inchizitorială faţă de orice idee inovatoare, rezonând astfel fără voie cu imperativele politice şi amplificându-le efectul negativ. Faptul că aceste imperative politice fără o susţinere paralelă de tip conservator nu puteau stăvili la nesfârşit tendinţele inovatoare o dovedeşte muzica poloneză, în aceiaşi ani pe deplin reintegrată în circuitul cultural vest-european.

Aşadar, atât din punct de vedere politic cât şi estetic, atacaţi erau nu numai vârstnicii, iar cei ce atacau nu erau numai tinerii; fiecare grupă de vârstă îşi manifesta agresivitatea, sprijinindu-se la nevoie pe argumente politice. „Conflictul generaţiilor" s-a aplanat treptat, datorită abilităţii diplomatice ale lui Ion Dumitrescu şi faptului că lucrările tinerilor compozitori au început să fie din ce în ce mai prezente în concerte. Conflicte au existat însă nu numai între generaţii şi orientari, ci şi între persoane şi interese personale. Dintr-o optică mai detaşată s-ar putea afirma că drumul Uniunii Compozitorilor a fost presărat cu regretabile conflicte de tot felul, conflicte care nu au adus nimic "combatanţilor", dar care au dăunat muzicii româneşti. Faimosul „conflict al generaţiilor" îşi pierde astfel caracterul special. Spre deosebire de altele, el a condus însă la un rezultat pozitiv: sub egida "Tribunei tinerilor compozitori" concertele respective au reuşit curând să impună multe nume noi.

Puncte de referinţă ale procesului de înnoire a peisajului componistic românesc le-au constituit în acei ani (după 1955) cunoaşterea creaţiei de maturitate a lui George Enescu, curând după moartea acestuia, iar ceva mai târziu, afirmarea pe plan internaţional a aşa numitei "generaţii de aur" (Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Ştefan Niculescu). De remarcat că şi unii compozitorii mai în vârstă au luat apoi parte la acest proces, de asemeni, că în deceniile următoare, orientarea radical avangardistă a cedat treptat locul unor încercări de sinteză, care considerau unele principii ale moştenirii enesciene ca pe o garanţie a originalităţii muzicii româneşti, dar care revin nu odată la un limbaj muzical post-romantic. Relativ puţini



https://biblioteca-digitala.ro

compozitori, deveniţi vârstnici, au ramas credincioşi crezului lor radical avangardistic, şi nici mai tinerii lor elevi nu i-au urmat întotdeauna.

Dar însăşi noţiunea de ”compozitor vârstnic” şi semnificaţia ei sunt evident variabile în timp: compozitorii mai tineri de acum câteva decenii formează azi generaţia vârstnică. Se pune de fapt problema aprecierii aportului *compozitorilor care au o lungă activitate în urma lor şi sunt de mult afirmaţi şi cunoscuţi* şi implicit întrebarea, dacă acest aport se poate defini ca specific, mai ales în comparaţie cu aportul noilor generaţii, al căror rol inovator este în general acceptat. De asemeni pauşal şi de asemeni, nu chiar întotdeauna motivat: exista azi nu puţini compozitori în vârstă, care se situează pe o poziţie mai înnoitoare decât mulţi dintre colegii lor mai tineri. *Dacă perechile de noţiuni ”vârstnic” şi ”conservator”, respectiv ”tânăr” şi ”inovator” se disociază în context actual*, rămâne incontestabil faptul că un compozitor ce are câteva decenii de activitate creatoare în urmă poate ajunge la o anumită „stabilitate stilistică” ce permite o situare mai sigură a sa în peisajul muzical contemporan, după cum un tânăr compozitor pare mai dispus să-şi asume riscul unor experimente.

În acest sens, propunem considerarea cu titlu exemplificativ a unor compozitori români marcanţi care serbează în acest an o vârstă rotundă, cum ar fi Gheorghe Costinescu, Cornel Ţăranu, Eugen Wendel (toţi 80 de ani), Viorel Munteanu (70 de ani) şi Liviu Dănceanu (60 de ani). De amintit şi câteva nume ale unor compozitori ce nu mai sunt în viaţă: Theodor Rogalski – 70 ani de la moarte, Filip Lazăr şi Sabin Dragoi - 120 de ani de la naştere, Mihail Andricu – 120 de la naştere şi 40 ani de la moarte. Demersul de faţă nu poate decât schiţa sumar portretele celor cinci personalităţi amintite. Aceasta grupare de compozitori relevă însă unul dintre caracterele esenţiale ale muzicii româneşti: diversitatea ei excepţională. Fiecare dintre aceşti compozitori are un drum propriu, ce nu poate fi comparat cu altul – atât din punct de vedere al caracterelor stilistice propriu-zise ale creaţiei lor cât şi din punct de vedere al sorţii fiecăruia.



https://biblioteca-digitala.ro

**Gheorghe Costinescu,** născut la 12 decembrie 1934 în Bucureşti şi student al lui Mihail Jora, locuieşte la New York din 1969, oraş unde a activat ca pianist, dirijor, profesor universitar. Alături de Dinu Ghezzo, Sever Tipei şi Liviu Marinescu este un nume pregnant al grupei americane a diasporei româneşti, mai puţin numeroasă decât cea franceză, dar cam la fel de numeroasă cu cea germană - aceasta constituită însă în mare parte din persoane de naţionalitate germană, a căror asimilare nu a pus nici pe departe problemele cu care au fost confruntaţi emigranţii de naţionalitate română în occident. Emigrarea lui Costinescu în condiţiile socialismului a condus, fapt obişnuit pe atunci, la interzicerea prezenţei sale în viaţa muzicală oficială românească şi a contribuit la o cunoaştere lacunară a creaţiei sale. (Faptul că o emigrare în sine nu ar trebui să provoace ruperea forţată a legăturilor cu patria o devedesc nenumărate exemple, între care şi cel polonez, deja citat). Chiar dacă unele etape ale evoluţiei sale componistice par destul de diferite stilistic, în realitate Costinescu ramâne credincios unei atitudini de căutare nu a succesului sau a rezonanţei faţă de curente moderniste, ci a rezolvării unor probleme pur muzicale, context în care reflecţia asupra actului componistic ramâne esenţială. Intre altele, el afirmă:

> „Când îmi aştern gândurile muzicale pe hârtie, ascult o lume sonoră şi o realitate emoţională şi raţională interioare, totodată căutând să folosesc cele mai adecvate mijloace instrumentale şi vocale pentru o directă comunicare. De-aceea am şi folosit procedee sau tehnici “extinse” precum şi mijloace electro-acustice, în masura în care le-am găsit necesare. Recent, am comunicat prin lucrări electronice de colaj sonor şi de simbioză între sunet şi imagine. Filmul abstract “Synesthesia,” o colaborare cu artistul Michel Gagné bazată pe lucrarea mea “Dots, Lines, and Patches,” va fi prezentat curând în cadrul festivalurilor de film scurt din Zagreb şi Melbourne.” (Costinescu, 2014)

Mai multe din lucrările sale pentru voce, dar chiar şi unele pur instrumentale, au beneficiat de pe urma tratatului „Fonetica şi Muzica”, pe care l-a completat în 1968 înainte de a pleca din ţară, stabilind un vocabular al sunetelor ce pot fi



https://biblioteca-digitala.ro

produse de organele fonatoare, totodată propunând un sistem de notaţie fonetico-muzicală corespunzatoare. Costinescu se înscrie între personalităţile înclinate spre reflecţie, sinteză, cercetare neobosită a esenţelor şi aprecierea sa nu suportă analogii sau comparaţii cu alte demersuri creatoare contemporane - dar aceasta constituie poate o normă a întregii creaţii româneşti actuale.

**Cornel Ţăranu,** născut la 20 iunie 1934 în Cluj, student al lui Sigismund Toduţă, este una dintre personalităţile cele mai apreciate şi cunoscute ale muzicii româneşti contemporane, contând, alături de Theodor Grigoriu (1926-2014) şi Pascal Bentoiu (n. 1927), ca unul dintre „veteranii" acestei muzici. Integrarea sa în viaţa culturală este profundă şi multiplă: Ţăranu este compozitor, profesor, muzicolog, dirijior, organizator. El este, după Sigismund Toduţă, personalitatea cea mai activă a Clujului, pe care l-a reprezentat cu fidelitate cu orice prilej, alături de Adrian Pop, Vasile Herman, Hans-PeterTürk, Valentin Timaru, Ede Terenyi. Creaţia sa ar putea sugera eventual linia Bartók - Enescu, dar există multe componente (ecouri ale minimalismului sau ale unui lumi balcanice, o anumită înclinaţie spre grotesc, expresionism, postmodernism) ce cu greu ar putea fi astfel explicate. O solidă, compactă scriitură componistică defineşte o operă amplă, în care surprizele nu lipsesc, dar nici nu provoacă derută: parca o mână sigură ar conduce evoluţia sa pe un drum propriu, bine definit. Nu o dată numele său este asociat cu cele ale lui Stroe, Olah, Vieru, Niculescu, Marbe, Bentoiu, ca descriind o perioadă hotărâtoare de maturizare a muzicii româneşti, perioada înscrierii ei, după Enescu, în circuitul cultural european.

**Eugen Wendel,** născut la 18 decembrie 1934 la Livezi (judeţul Bacău) şi emigrat în Germania în 1974, este poate unul dintre cei mai consecvenţi compozitori de orientare avangardistă din întreg peisajul muzical contemporan. Nici o concesie făcută presiunilor politice sau estetice ale mediului, cerinţelor accesibilităţii, contactului cu aspectele uneori capricios variabile ale preocupările altor compozitori, nu tulbură



https://biblioteca-digitala.ro

unitatea perfectă a creaţiei sale, centrată teoretic şi practic, după cum o afirmă el însuşi, pe legile acusticii:

> „Am încercat, cu decenii în urma, să creez un sistem, în primul rând melodic, de organizare a înălţimilor sunetelor şi apoi ritmic, de organizare a duratelor, după părerea mea elementele esenţiale ale muzicii. După ele urmează bineînţeles şi o serie de altele. Interesat dintotdeauna de legile acusticii, ale naturii sunetului, am ajuns la concluzia că un sistem bazat pe fenomenul rezonanţei naturale ar fi binevenit. Pornind de la serii de sunete armonice ale unei fundamentale se pot obţine soluţii complexe şi am căutat să organizez rezultatele într-un mod care să poată fi pus în practică. In ceea ce priveşte ritmica am pornit de la soluţia aparent elementară a binomului binar-ternar, care poate fi dezvoltat până la soluţii complexe. (Wendel, 2014)

Wendel a scris mai ales muzică instrumentală, adesea prelucrată electroacustic. Nimic grotesc, vulgar, popular, humoristic, anecdotic, arhaizant sau postmodern nu impurifică o muzică exigent lucrată şi consecvent condusă pe linia relativ abstractă a unei muzici pure, ce evită dramatismul sau efectele exterioare. Muzician cultivat, de formaţie iniţial tehnic-inginerească, integrabil cu precădere în avangarda occidentală, sensibil şi pasionat admirator al muzicii renascentiste, creaţia lui Wendel este un model de înaltă ţinută intelectuală.

**Viorel Munteanu**, născut la 2 mai 1944 în localitatea Reuşeni din judeţul Suceava este unul dintre cei mai populari compozitori români în patria sa. Student al lui Vasile Spătărelu, Gheorghe Ciobanu, Roman Vlad, el reprezintă în mod tipic o linie importantă a culturii româneşti în ceea ce constituie latura ei tradiţională: contactul cu folclorul, cu muzica bizantină, cu figuri importante ale istoriei şi artei ca Ştefan cel Mare, Eminescu, Enescu. Liric, inventiv, permament deschis la idei noi, uneori provenind din direcţii diferite, ocolind modernismul agresiv, dar ne-refuzându-i unele sugestii, Munteanu ştie să scrie o muzică ce se cântă cu plăcere în toată ţara şi provoacă admiraţie şi simpatie. El este în acelaşi timp şi un activist



https://biblioteca-digitala.ro

neobosit în sensul cel mai bun al cuvântului pe teren didactic, organizatoric, influenţa sa benefică exercitându-se atât asupra studenţilor săi cât şi a instituţiilor în cadrul cărora a activat sau pe care le-a condus, ca şi asupra relaţiilor mai noi cu instituţiile corespunzătoare din Chişinău. Dacă Ţăranu reprezintă Clujul, respectiv Transilvania în concertul provinciilor româneşti, Munteanu reprezintă Iaşul, respectiv Moldova.

**Liviu Dănceanu**, născut la 19 iulie 1954 la Roman şi student al lui Ştefan Niculescu, stabilit definitiv în Bucureşti - dar fără a pierde contactul cu Moldova natală, unde organizează anual festivalul de la Bacău - se defineşte singur ca fiind un ”glob-trotter muzical”. Ca şi Ţăranu, compozitor, profesor, dirijor şi publicist, Dănceanu pare să fie însă într-o permanentă căutare de nou: de structuri, de estetici, de sine, de asocieri şi disocieri de idei. În opera sa se amestecă în mod imprevizibil lumescul sau humorul cu meditaţia filozofică, jocurile ingenioase de cuvinte frizând absurdul cu atitudinea uneori incomodă a moralistului sever, care nu pregetă să atace tarele societăţii moderne, asumându-şi riscul de a fi greşit înţeles. Ansamblul ”Archaeus” (de remarcat că numele lui este una dintre primele prilejuri cu care noţiunea de *arhetip* este pusă, indirect, în discuţie în România), fondat de el şi activ de multe decenii, este una dintre cele mai stabile formaţii contemporane, având la activ un repertoriu impresionant şi o activitate internaţională redutabilă. Interesul pentru forme speciale ale operei de cameră (în acest an sub titlul „Unu Plus Minus Unu”) pare a subsuma în ultimul timp liniile doar aparent divergente ale unui *credo* artistic ce rezistă oricărei încercări de definire simplă.

New-York, Cluj, Köln, Iaşi, Bucureşti - acestea sunt centrele culturale în care se desfaşoară activitatea acestor cinci compozitori, o activitate ce nu cunoaşte în realitate o limitare la anumite graniţe. Dar nu numai locul în care trăiesc ei este diferit, ci mai ales viziunea lor asupra muzicii.

Ei au fost aleşi după unicul criteriu al aniversării unei vârste rotunde în acest an (2014). Cu toate că între 60 şi 80 de



https://biblioteca-digitala.ro

ani este o diferenţă destul de mare, este vorba de o vârstă ce presupune o anumită maturitate creatoare. Acea “stabilitate stilistică“ la care ne-am referit nu pare însă a fi în toate cazurile definitorie – poate mai corect ar fi să vorbim despre o stabilitate a *Weltanschauung*-ului. Dacă le vom alătura alte nume ale unor compozitori vârstnici, vom constata ca uneori chiar în acest context pot apărea “convertiri” radicale spectaculoase, în care un compozitor îşi schimbă brusc orientarea, se pare mai ales în direcţia renunţării la experimente şi adoptarea unei estetici neo-clasice, neo-romantice sau din regiunea muzicii distractive. Dar, spre deosebire de “convertirea” unui Krysztof Penderecki, cel puţin de exemplu în cazul lui Anatol Vieru, rămâne mai departe vizibilă preocuparea sa pentru lumea modurilor. Oarecum similar ar fi cazul lui Dănceanu, compozitor ce caută în peregrinările sale avangarda şi cochetează cu ea, fără a se opri însă la niciuna dintre sugestiile ei, atitudinea sa estetică oscilantă, voit ambiguă, punându-şi amprenta asupra diverselor sale “rătăciri stilistice” - totul însă în cadrul unei consecvenţe conceptuale.

În general putem recunoaşte personalitatea unui compozitor vârstnic mai uşor decât pe cea a unui tânăr, atât în cazul în care acesta ramâne credincios unui anumit stil (cum ar fi, pentru a reveni la compozitorii prezentaţi mai sus, mai ales Wendel, dar şi Munteanu, parţial Ţăranu), cât şi în cazul în care acesta “încearcă” diferite stiluri (cum ar fi Costinescu sau mai ales Dănceanu). *Dar pare dificil a găsi caractere reale, care să definească un compozitor în vârstă.* Un asemenea compozitor poate fi conservativ sau modernist, academic sau inovator, consecvent cu drumul său sau nu; de asemeni, bine-cunoscut sau nu. Iar “maturizat stilistic” poate fi un compozitor cu mult înainte de a deveni vârstnic. Am evitat până acum să ne referim la *originalitatea* unui compozitor, pentru că ea (presupunând că am putea-o defini univoc) ar trebui să determine, în mod ideal, *succesul* acestuia, deci importanţa acestuia. Dar tocmai *succesul* este un factor capricios, relativ, dependent de integrare în mediu, rol sau poziţie socială, nu odată de relaţii, abilităţi tactice, factori politici sau chiar factori aleatori. Iar “succese răsunătoare” obţin mai ales compozitorii tineri, ce



https://biblioteca-digitala.ro

reuşesc să impună o idee proprie unui mediu capabil şi dispus să-i accepte şi înţeleagă, sprijiniţi adesea şi de apartenenţa la o grupă socială favorizată; compozitorii vârstnici se pot bucura de o eventuală "recunoaştere generală", mai devreme sau mai târziu, mai mult sau mai puţin formală. Dacă vom încerca să ne referim la *calitatea* unei muzici – noţiune relativ independentă de cea de *originalitate* – vom constata din nou că nu avem criterii să o definim. Nici nu putem afirma că un compozitor în vârstă ar fi în principiu mai original, mai bine cunoscut, că muzica sa are mai mult succes, posedă o calitate superioară în comparaţie cu alte muzici - *s-ar părea pur şi simplu că nu este posibil a defini în mod obiectiv aportul specific al generaţiei vârstnice de compozitori*. Rămâne desigur respectul datorat unei activităţi îndelungate, de obicei concretizată printr-o operă mai cuprinzătoare, care presupune (dar nu asigură) o metodă proprie de a compune, o anumită experienţă şi înţelepciune ce poate fi transmisă celor mai tineri, pe care el îi poate forma în calitate de profesor, muzicolog sau model de urmat. Nu este foarte mult, dar se pare că, în sine, *vârsta înaintată a unui compozitor nu poate garanta nimic decisiv*. Dar ar mai putea fi considerate şi alte argumente...

Ne vom referi în cele ce urmează din nou la *conservatorism*, noţiune asociată ca aproape de la sine înţeles, dar eronat, cu cea de compozitor vârstnic. Ar trebui deosebit între un *conservatorism datorat intoleranţei, inculturii, limitării intelectuale* şi cel *care încearcă conştient să perpetueze selectiv anumite valori, fără de care cultura unei ţări pare lipsită de personalitate*. În peisajul atât de contradictoriu al postmodernismului american se proclamă chiar: *o atitudine conservativă, uşor paseistă, ar fi indispensabilă oricărei sinteze culturale de anvergură*. Se susţine că numai o *ariergardă culturală* posedă capacitatea de a dezvolta o *cultură critică dotată cu o identitate pregnantă*, în cadrul căreia să se poată valorifica *în mod selectiv* cuceririle - tehnice sau artistice - universale. Desigur că noţiunea de *ariergardă* trebuie delimitată de atitudinea *populismului* sau a *regionalismului* desuet, sentimental, cu care este adesea asociată sau confundată. (Frampton, 1986, 159-161)



https://biblioteca-digitala.ro

Dacă disocierea perechilor de noţiuni ”vârstnic” şi ”conservator”, respectiv ”tânăr”şi ”inovator” se impune, ar trebui de asemeni sa disociem noţiunea de “conservatorism” de cea de “ariergardă”. Cu atât mai mult cu cât azi percepem revenirea ciclică a unor idei, opţiuni estetice: *ceva, ce este „vechi” azi, a fost „nou” acum cateva decenii sau secole, dar şi ceea ce pare nou azi, este adesea destul de vechi*. De ce ar fi etichetat *conservator* doar cineva care se fixează la binecunoscute structuri muzicale post-romantice şi nu şi cel care se fixează la câteva binecunoscute structuri avangardiste, care erau noi acum câteva decenii? Există deci şi un *conservatorism al fostei avangarde*, iar conservatorism ar însemna, mai general, *fixare asupra unei idei şi intoleranţă faţă de alte idei – indiferent ce idei*. Ariergarda ar putea fi definită astfel mai exact eventual prin „conservatorism tradiţionalist sintetizant”. Istoria muzicii a dovedit că şi în acest context este încă destul loc pentru experiment şi inovaţie, ca să nu mai vorbim de originalitate sau valoare. Dar, desigur, nu constituie nici un fel de “garanţie” pentru ele.

Dacă rolul avangardei este apreciat în general pozitiv, cel al ariergardei este fie ignorat, fie subapreciat. Dar tocmai apartenenţa la ariergardă, conservatorismul văzut ca o *cale de stabilizare şi transmitere a valorilor tradiţionale confirmate ale unei culturi*, pare a constitui într-adevăr apanajul compozitorilor vârstnici. O întreagă pleiadă de compozitori odată ajunşi la vârsta senectuţii au asigurat muzicii româneşti un anumit ethos, o linie continuă, o personalitate stabilă, pe care se pot axa înnoiri şi experimente fără a o descentra. Nu este linia care oferă înnoiri spectaculoase, ci *o linie de mijloc*, mai discretă în manifestările ei. Nici nu este vorba aici de a trece cu totul cu vederea efectul uneori inhibant al concepţiilor unor compozitori vârstnici, mai ales în măsura în care au îndeplinit şi funcţii administrative importante, ci de a căuta *sensul constructiv* al activităţii lor, de a reliefa *rolului parţial pozitiv* al *ariergardei*: fără un centru stabil, fără o linie de mijloc solidă, consistentă, nu poate dura nici o cultură. *Avangarda* şi *ariergarda* nu sunt deci decât noţiuni relative, faţete variabile în timp ale unui proces continuu, simbolizând *avântul* şi *echilibrul*, *mişcarea* şi *starea*,



https://biblioteca-digitala.ro

*deconstrucţia* şi *reconstrucţia*, ”*tinereţea”* şi ”*bătrâneţea”* independent de vârstă.

Neckarsteinach/Germania

* Comunicare susţinută la sesiunea ştiinţifică organizată de UNMB şi UCMR în mai 2014 în cadrul SIMN 2014.

O precizare: cei cinci compozitori prezentaţi aici au fost aleşi pe baza recomandării concrete efectuate la începutul anului 2014 de către organizatorii simpozionului căruia acest text i-a fost destinat, deci selecţia lor nu îmi aparţine. Pe de altă parte, regret că nu pot oferi aici declaraţii originale aparţinând şi celorlalţi trei compozitori mentionaţi, Cornel Ţăranu, Viorel Munteanu şi Liviu Dănceanu. Desigur am cerut în mod expres asemenea texte *tuturor* acestor cinci compozitori, dorind să le ofer posibilitatea de a se defini ei înşişi prin câteva fraze – Gheorghe Costinescu şi Eugen Wendel au fost singurii care au răspuns pozitiv la această solicitare. A fost vorba aici şi de un fel de test, deoarece desigur că sunt pe deplin conştient de faptul ca a-ţi expune concepţia despre muzica proprie atât de concis este, dacă nu imposibil, foarte dificil de realizat.

**Bibliografie:**

Cosma, Lazar-Octavian, *Universul Muzicii Româneşti.* Bucureşti 1995

Costinescu, Gheorghe: „[...] *Compun dintr-un impuls de-a mă exprima prin muzică, aşa cum o fac pentru a mă exprima prin vorbire, scris, câteodată prin desene [Privind desenele mele cu scop scenic şi coregrafic, unele au fost expuse în galerii, altele pot fi urmărite (animate) pe youtube (vezi titlul lucrării cu muzică şi text proprii The Musical Seminar)] şi din nou prin muzică, interpretând la pian sau uneori dirijând muzica mea sau a altor compozitori. Când îmi aştern gândurile muzicale pe hârtie, ascult o lume sonoră şi o realitate emoţională şi rațională interioare, totodată căutând să folosesc*



https://biblioteca-digitala.ro

*cele mai adecvate mijloace instrumentale şi vocale pentru o directă comunicare. De aceea am şi folosit procedee sau tehnici "extinse" precum şi mijloace electro-acustice, în măsura în care le-am găsit necesare. De mare ajutor mi-a fost tratatul "Fonetica şi Muzica" pe care l-am completat în 1968 înainte de a pleca din ţară, stabilind un vocabular al sunetelor ce pot fi produse de organele fonatoare, totodată propunând un sistem de notaţie fonetico-muzicală corespunzatoare. Doar ca un exemplu de clarificare privind sunetele menţionate, prin aranjarea şi aplicarea unei scări de vocale în emisie şoptită, am constatat ca ele se formează la aceleaşi înălţimi, indiferent de genul sau vârsta persoanei care le produce. Am ajuns astfel la concluzia că, în şoptit, suntem cu toţii la fel "acordaţi." Mai toate lucrările mele cu voce care au urmat, chiar şi unele pur instrumentale, au beneficiat de pe urma acelui tratat. Recent, am comunicat prin lucrări electronice de colaj sonor şi de simbioză între sunet şi imagine. Filmul abstract "Synesthesia," o colaborare cu artistul Michel Gagné bazată pe lucrarea mea de muzică electronică "Dots, Lines, and Patches," va fi prezentat curând în cadrul festivalurilor de film scurt din Zagreb şi Melbourne. New York, 17 Mai, 2014*." (2014, manuscris, text integral, solicitat de mine şi oferit de compozitor cu prilejul redactării acestei comunicări). *

Frampton, Kenneth, *Kritischer Regionalismus – Thesen zu einer Architektur des Widerstands.* In: Huyssen, Andreas, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels.* Reinbeck bei Hamburg, 1986, 159-161

Wendel, Eugen, „*In ceea ce priveşte cum îl numesti* credo-*ul meu componistic, asta este un lucru nu prea simplu de expus în foarte puţine cuvinte. Pe de o parte, aşa cum spuneau unele voci ilustre, muzica intervine în a exprima ceea ce cuvântului nu-i mai este posibil. Din motive ce derivă de aici îmi e greu să exprim în cuvinte de unde provine şi cum ia naştere muzica, şi nu numai a mea personală. Nu prea ştiu exact din ce sfere provine, chiar dacă am anumite bănuieli. Ceea ce pot exprima mai simplu este încercarea pe care am făcut-o de a găsi soluţii pentru a organiza materialul muzical. In acest sens ţie îţi sunt parţial cunoscute unele idei de-ale mele. Foarte pe*



https://biblioteca-digitala.ro

*scurt pot să-ţi spun că am încercat, cu decenii în urma, să creez un sistem, în primul rand melodic, de organizare a înălţimilor sunetelor şi apoi ritmic, de organizare a duratelor, după părerea mea elementele esenţiale ale muzicii. După ele urmează bineînţeles şi o serie de altele. Interesat dintotdeauna de legile austicii, ale naturii sunetului, am ajuns la concluzia că un sistem bazat pe fenomenul rezonanţei naturale ar fi binevenit. Pornind de la serii de sunete armonice ale unei fundamentale se pot obţine soluţii complexe şi am căutat să organizez rezultatele într-un mod care să poată fi pus în practică. In ceeace priveşte ritmica am pornit dela soluţia aparent elementară a binomului binar-ternar, care poate fi dezvoltat până la soluţii complexe*." (2014, manuscris, text integral, solicitat de mine şi oferit de compozitor cu prilejul redactării acestei comunicări).



https://biblioteca-digitala.ro

# Muzica – obiect transdisciplinar

# (I)

**Nicolae Brânduș**

Întâlnirile noastre se vor baza pe ideile expuse de acad. Basarab Nicolescu într-una din cărțile sale intitulată *Ce este Realitatea* (ed. Junimea, Iași, 2009).

Vom începe prin a înfățișa succint postulatele unei doctrine care înfățișează **Realitatea** ca "tot ceea ce opune rezistență spiritului uman în acțiunea sa de descoperire, definire, descriere și modelare simbolică în scopul înțelegerii legilor care guvernează existența." Realitatea este structurată pe **Niveluri** (de Realitate) între care apar **zone de non-rezistență** la demersurile formalizante de mai sus, improprii unei abordări metodologice de același tip. Este vorba, după opinia autorului, despre inserția *Necunoscutului* în tot ceea ce reprezintă *Cunoașterea* rațională logică, intelectuală, a **Lumii**.

Un *Nivel de Realitate* este un ansamblu invariant la acțiunea unor legi generale. Trecerea de la un *Nivel de Realitate* la altul se produce prin *ruptură.* Este vorba despre o ruptură fundamentală a unor legități constitutive ale unui sistem în noua ordine a Realității (*Nivel)* și nu despre o trecere de la un anume sistem de organizare a datelor acestuia la alt nivel de organizare în cadrul aceleiași ordini funcționale. În acest caz nu avem de a face cu niveluri diferite de Realitate. Autorul afirmă mai departe: "O vastă autoconsistență pare să conducă evoluția Universului de la infinitul mic la infinitul mare, de la infinitul scurt la infinitul lung. Într-o Lume condusă de autoconsistența universală totul este *semn*."

Mai departe: pornind de la logica lui Stefan Lupașcu și de la sugestiile microfizicii autorul dezvoltă o serie de idei fundamentale privind epistemologia sec. XX. Va trebui să ne



https://biblioteca-digitala.ro

oprim asupra acestor chestiuni. Fundamentală în viziunea lupasciană asupra Realității este teoria privind *antagonismul contradictoriu*, direct provenită din experiența fizice cuantice. Se menționează că actualizarea localizării spațiale antrenează potențializarea cantității de mișcare iar actualizarea localizării temporale determină potențializarea extensiei în energie. Conceptul de *identitate* în lumea cuantică a unei particule în sensul clasic al termenului nu mai este valabil. Lupașcu dezvoltă ideea că antagonismul dintre *eterogenizare* și *omogenizare* este un dinamism organizator structurant, formator al oricărei sistematizări. Logica axiomatică a lui Lupașcu privește trei dialectici: cea a omogenizării, a eterogenizării și cea cuantică: o tridialectică ce privește dinamismul oricărei cunoașteri logice raționale. Ar fi o grilă de lectură generală a fenomenelor de o mare diversitate. Lupașcu afirmă că *Realitatea* are o structură *ternară* ce se manifestă într-o stare de echilibru riguros între polii unei contradicții într-o semi-actualizare și semi-potențializare, între *eterogenizare* și *omogenizare*. După cum se menționează, „această stare **-I-** a sistemului prezintă un echilibru riguros între contradictorii, între *sistem* și *antisistem*. Omogenizarea este un proces îndreptat spre *identic*, conform legii celui de al doilea principiu al termodinamicii: „*Universul moare în Lumină*" ! Eterogenizarea este procesul îndreptat spre *diferit*, un dinamism al *individuației*. Dinamismele antagoniste în echilibrele lor variate dau naștere *sistemelor* care reprezintă structurarea *energiei*, percepția lumii prin organele de simț nefiind decât o aparență, o *iluzie* („o impresie de realitate fizică consistentă și opacă pe care o numim *materie*")

Invarianța este *logica energiei* (conform lui Lupașcu). Conform aceluiași autor, acceptarea *terțului inclus* ***(și/și)*** conduce spre un formalism logic precis și predictiv.

**Materia** este complexul substanță-energie-spațiu-timp-informație și *Realitatea*, decupaje din fluctuația constantă, extrăgând legi, procese, fenomene etc.: *grupuri de relații*. Există zone diferite de *Realitate* și niveluri de organizare ale *gândirii sistemice*. După Heisenberg, acestea ar fi mecanica *clasică*, mecanica *cuantică*, (inseparabilă de *procesul* cunoașterii) și



https://biblioteca-digitala.ro

„*stări de lucruri* c*reate* în *conexiune cu procesul cunoașterii:* filosofia, artele, metaforele lui Dumnezeu, experiența religioasă, experiențele inspirației etc. Non rezistența dintre două niveluri de *Realitate* imediat vecine este cheia înțelegerii *discontinuității* dintre acestea și a traversării dintre diferitele ei niveluri. Aceste zone de *non rezistență* ar fi „locul fără de loc al *transculturalului* și *transreligiosului,* adică ceea ce traversează și depășește culturile și religiile: actul dezvăluirii dimensiunii poetice a existenței, gândirea limitelor spre o integrare a *rațiunii* cu *misterul*, timpul prezent al transistoriei, totodată de domeniul incredibilului și al *epifaniei*, evoluția conștiinței noastre în sensul auto-transcendenței, revoluția inteligenței transformând viața noastră individuală și socială într-un act atât *estetic* cât și *etic.*

***Natura*** este o imensă și inepuizabilă sursă de *necunoscut*, ceea ce constituie o justificare a *științei*. *Realitatea* este o dimensiune trans-subiectivă. În fizica cuantică formalismul matematic este inseparabil de experiență și rezistă prin grija de *autoconsistență* internă și nevoia de integrare a datelor experienței fără a distruge această auto-consistență. O vastă auto-consistență guvernează evoluția **Universului** de la infinitul mic (scurt), spre cel mare (larg). *Coerența* este *orientată* ca atare. Ansamblul *Nivelurilor de Realitate* se (inter)prelungește (conform celor de mai sus) prin zone de non rezistență, de o transparență absolută față de toate *reprezentările* noastre (modelări, formalizări logice-matematice etc.); o zonă de transparență absolută datorată limitărilor corpului și organelor noastre de simț (cu toate prelungirile tehnice). *Izomorfismul* dintre *sus* și *jos* este restabilit de zona (zonele) de non-rezistență. De aici următoarea aserțiune:

**Ansamblul Nivelurilor de Realitate ale Obiectului și al zonei sale complementare de non-rezistență se constituie ca Obiect Transdisciplinar.**

**Între acesta și Subiectul Transdisciplinar se stabilește un flux permanent de informație, instituindu-se o corespondență biunivocă.**

Suntem ca atare în prezența unei viziuni cuprinzătoare asupra *Realității,* zona de non-rezistență având rolul *Terțului ascuns,* direct implicat în unificarea dintre Subiect și Obiect în



https://biblioteca-digitala.ro

acțiunea lor deschisă care înglobează (transdisciplinar) ***Univers*** și ***Ființă Umană***. Realitatea este una, unică și multiplă. *Terțul ascuns* este alogic, spre deosebire de *Terțul inclus* care este logic, situat fiind în *zona de rezistență* (Basarab Nicolescu îl denumește „*Terț fără nume*").

Zona de transparență corespunde *Sacrului*, adică ***ceva*** care nu se supune niciunei raționalizări. *Sacrul* este rațional și nu este raționalizabil. *Sacrul* asigură armonia dintre Subiect și Obiect, ceea ce face parte dintr-o nouă raționalitate. Este vorba despre experiența unei *Realități și* sursa conștiinței de a exista în Lume, experiența unui REAL ireductibil, element esențial în structura conștiinței (și nu un studiu al acesteia!) și care se traduce printr-un *sentiment. Terțul ascuns* nu este reductibil nici la Obiect, nici la Subiect. „Un Eros extraordinar, neașteptat și surprinzător traversează *Nivelurile de Realitate* ale Subiectului și ale Obiectului, mărturisit deopotrivă de oamenii de știință și de mistici". Filosofia, arta, politica etc., ca discipline academice corespund, ca și teologia, unui anume *Nivel de Realitate* cu rezistența intrinsecă disciplinară corespunzătoare. Experiențele religioase, inspirația corespund mai degrabă traversării diferitelor *Niveluri de Realitate* în zona de non-rezistență.

Ființa umană în totalitatea ei este deschisă, locul fără loc al transculturalului și al transreligiosului (ceea ce traversează și depășește culturile și religiile). Pluralitatea complexă și unitatea deschisă sunt două fațete ale aceleiași *Realități*. Fiecare *Nivel de Realitate* este așa deoarece toate celelalte există în același timp. Există un isomorfism între diferitele domenii ale cunoașterii, ceea ce demonstrează structura ***fractală*** a *Realității.* Nici un *Nivel de Realitate* nu constituie un loc privilegiat de a înțelege toate celelalte niveluri. Caracterul gödelian al Naturii și al Cunoașterii se pune permanent în fața limitei și a impulsului, într-o perpetuă stare de așteptare și amânare a unei utopice rezoluții definitive, în care răstimp REALUL subzistă între paranteze.

*Realitatea* este atât o experiență microfizică precum și o experiență psihologică. Există un isomorfism între lumea cuantică și cea psihică. Observatorul este separat de REAL prin zidul inconștientului. După fizicianul Niels Bohr acesta ar fi zidul



https://biblioteca-digitala.ro

instrumentelor de măsură; după St. Pauli, psyché-ul observatorului. C. Jung afirmă că psyché-ul nu e redus în întregime la spațiu și timp: există o categorie de fenomene care se supun unor legi diferite față de cele care acționează la nivel macrofizic. Este vorba despre fenomene care țin de *nivelul psihic.* Unificarea opușilor la nivel superior nu este o activitate rațională și nici o problema de voință, ci un proces psihic care se exprimă prin *simboluri.* Realitatea fizică și psihică sunt structurate pe niveluri între care se stabilește o corespondență biunivocă, și metodologia de explorare a acestor niveluri e diferită în fiecare caz. De unde, convertiri, iluminări ale destinului, experiențe religioase, zguduiri și încremeniri, viziuni mistice… Daca TOTUL este inclus, acesta este *tainic* inclus (conform Basarab Nicolescu) și în măsura în care apare la un *Nivel de Realitate* diferit de al nostru se naște dilema între ceea ce este **pur imaginar** și **actualizare**. Ideea revalorificării intuiției, a vieții interioare și a imaginarului, deschizând porțile acestui fabulos izvor de energie care este *Inconștientul,* perceput ca fiind iraționalul, răul, tenebrele, etc. pune din nou problema: ce este **Rațiunea** în fața acestor multiple *Niveluri de Realitate*? Iar autorul continuă: „Fiecare *Nivel de Realitate* este legat de un anumit ***Nivel de Rațiune***".

***Rațiunea*** este ansamblul ***Nivelurilor de Rațiune*** și este născută din imaginarul **Naturii**. „Mica rațiune rezultă din contracția tuturor *Nivelurilor de Realitate* la un singur nivel; este o acțiune delirantă, irațională, chiar periculoasă, dar în prezența mai multor *Niveluri de Realitate* iraționalul își schimbă locul. Tranziția devine nu logică, ci existențială, de la un nivel la altul."

Autorul îl citează pe Umberto Eco, care afirmă: „Când triumfă coincidența contrariilor (terțul inclus), principiul identității se prăbușește: totul se leagă și interpretarea este infinită. Gândirea hermetică transformă teatrul lumii într-un fenomen lingvistic și îi retrage limbajului orice forță comunicațională". Eroarea acestei aserțiuni, după Basarab Nicolescu, constă în faptul că „coincidența contrariilor nu presupune abandonarea axiomei identității, ci doar abandonarea terțului exclus în favoarea celui inclus. Non contradicția nu se prăbușește, ci se amplifică. Interpretarea nu este infinită, ci precisă și riguroasă.



https://biblioteca-digitala.ro

Teatrul lumii nu se reduce la un fenomen lingvistic, care nu este decât o fațetă a unei Realități infinit mai bogate. Natura nu este nici magică, nici mecanică, nici moartă: este vie (St.Pauli)".

Printre alte teme de larg interes tratate în cartea acad. Basarab Nicolescu mi se par relevante mențiunile privind două clase de *fenomene de sincronicitate,* și anume *evenimente rare* și *evenimente singulare*. Cele dintâi răspund unei necesități naturale în măsura în care trebuie sa existe o deschidere a unui *Nivel de Realitate* la alte niveluri: ceva important la nivelul funcționării „mecanice" a ***Naturii*** fără o semnificație psihică specială. Evenimentele *singulare* care au de asemenea un loc logic în structura gödeliană a ***Naturii*** solicită participarea noastră efectivă și afectivă. Sunt evenimente transformatoare în măsura în care capătă o semnificație simbolică în ce privește viața noastră interioară. Sincronicitatea și discontinuitatea cuantică sunt două fațete ale unității complexe subiect – obiect.

Teoria transdisciplinară a *Nivelurilor de Realitate* își propune unificarea a patru *Niveluri*: **spiritual, psihic, biologic** și **fizic** prin *Terțul ascuns*, unificarea obiectului multiplu prin subiectul multiplu realizându-se prin **cunoaștere**, și **înțelegere**. Știința este limitată prin propria-i metodologie, care exclude non-rezistența. *Înțelegerea* este fuziunea dintre *Cunoaștere* și *Ființă*. Subiectul și obiectul sunt inter(trans)legate, persoana umană devenind interfața dintre *Lume* și *Terțul ascuns.* Ființa umană apare în ipostaza sa animală și divină trans-legate și inseparabile. Avem de a face cu o realitate multidimensională structurată pe multiple niveluri. Mișcarea globală a *Realității* se exprimă printr-o logică a evenimentelor care corespunde rațiunii noastre. *Realitatea* depinde de noi: este plastică.

O serie de considerații importante apar în carte legate de **afectivitate.** Conform filosofiei lupasciene aceasta este o lume aparte în raport cu lumea logică și direct legată de interacțiunea dintre subiect și obiect. În absența afectivității subiectul devine obiect. Afectivitatea are o natură exterioară în raport ca natura universului logic. Ea nu este nici identică, nici diversă, nici intensivă, nici temporală, nici (….) și scapă oricărui conceptualism. Citâm în continuare: „Afectivitatea sau Ființa este ca și acordată configurațiilor existențiale ale neființei



https://biblioteca-digitala.ro

logice, fără să putem percepe nici ca o configurație logică și nici ca afectivitate sursa și rațiunile, ***sensul*** acestei dăruiri reciproce (….). Arta este căutarea contradicției logice existențiale. Estetica este știința cuantică în germen, în față (…), o *conștiință a conștiinței*". Istoria artei se grefează pe istoria cunoașterii, adică pe devenirea logică, pe dezvoltarea logică a cogniției (….). Magia se scaldă în mister deoarece misterul misterelor e tocmai această realitate indiscutabilă și absolută a stărilor afective. Psihismul magic, cu umbrele sale magice, aceste umbre pe care le pătrunde misterul ontologic al afectivității corespunde <*celei de a treia materii*> a lui Lupașcu (...). Ontologia pare a fi exclusiv de resortul artiștilor, care nu o caută, ci **o fac** !; ea va scăpa mereu filosofiei". Ar fi (tot Lupașcu): „incursiunile fulgerătoare ale unui alt **Univers** al cărui fundament îl constituie"… St. Lupașcu susține ideea a **trei Universuri**. Universul nostru este un univers cu predominantă **macrofizică**. Dar filozoful „vedea" și un Univers cu predominantă **biologică** și unul cu predominantă **psihică** „iar eu voi fi în același timp o activitate subiectivă ambi(tri)valentă, o întreagă suită și un ansamblu de subiecte observatoare antagoniste care ies din umbra inconștientului pentru a palpita la baza unei fine subconștiințe în echilibru interferând în fiecare clipă cu *conștiința conștiinței*, stimulând-o, modificând-o(…)."

Mai apar și alte aserțiuni importante. „Universurile ascunse ale logicii contradicției (….), abisul vidului care subîntinde existența noastră (…), logica absurdității (…), percepția directă a realității fără o contaminare intelectuală (ZEN) (…), Dumnezeu, stăpân al Universului refugiat în necunoscutul total al afectivității". Afectivitatea este o enigmă: nu știu de unde apare și adesea nici nu apare. „Nu avem drept transcendență a energiei decât **afectivitatea ontologică**." Nu poate exista o filozofie exclusivă a afectivității în sistemul lupascian. Poate exista însă în sensul relației de unitate a contradictoriilor iar cheia este furnizată de *Terțul inclus*. Afectivitatea fără *Terțul inclus* este un cuvânt gol.

In ontologia lui Lupașcu subiectul nu va putea fi niciodată definit. Tot ceea ce logica poate face este să experimenteze un cadru axiomatic bine definit. Conform lui



https://biblioteca-digitala.ro

Abelio, „Matematicile devin pure (…) și atunci printr-o răsturnare amețitoare noile matematici încep să inventeze Lumea (…). Verificarea vine mai apoi (…). Aici începe ziua." Basarab Nicolescu scrie în continuare despre „un ***Terț tainic inclus*** intre subiect și obiect care este paznicul misterului nostru ireductibil" și-l citează din nou pe Heisenberg (1942) care afirma: „Există trei regiuni de Realitate:

--fizica clasică
--fizica cuantică, biologia, psihologia
--experiența religioasă, filosofică și artistică

În continuare în cartea acad. Basarab Nicolescu: „Contradicția, principiul antagonismului, relația actual-virtual, tensiunea opușilor este creatoare, fundamentală și necesară. **Dialogica** privește o relație complementară, antagonistă și concurențială. *Terțul inclus* se impune când apare un anumit tip de problemă profundă. Opusul unui adevăr profund nu este o eroare ci un ***adevăr contrar.*** Auto-organizarea materiei este irațională?"

**Realitatea** este *plastică.* În același timp exterioară și interioară. Ea este rațională, dar raționalitatea ei este multiplă, structurată în *Niveluri.* Este vorba despre o fuziune a *Cunoașterii* cu *Ființa*. ***Terțul ascuns*** (între Subiect și Obiect) se refuză oricărei raționalizări: condiționează circulația informației dintre Obiect și Subiect și între diferitele *Niveluri de Realitate* ale Obiectului și Subiectului. Discontinuitatea dintre diferitele *Niveluri de Realitate* este compensată prin continuitatea informației purtată de *Terțul ascuns*. **Realitatea este Transrațională**.

**Lumea** este totodată cognoscibilă și incognoscibilă. Misterul ireductibil al **Lumii** coexistă cu minunile descoperite de ***Rațiune***. Fără *Cunoscut, Necunoscutul* ar fi un cuvânt gol.

Cartea dlui Basarab Nicolescu se încheie cu următoarea frază: „***Sursă a*** **Realității, Terțul ascuns se alimentează din această Realitate într-o respirație cosmică ce ne include pe noi și Universul".**

***



https://biblioteca-digitala.ro

Vom acorda autorului toate paginile dinainte care sunt de fapt o extracție din cartea respectivă pe care o propun călduros spre lectura integrală. Nu am specificat pagini și paragrafe în sens de bibliografie din josul paginii deoarece întreaga mea expunere este un citat. Cu unele scurte comentarii și repuneri în pagină pentru care nu pretind nici un fel de drept de autor (cu toata birocrația de rigoare!).

Toate cele menționate se constituie într-un corpus de date apt a permite cercetătorilor o lectura diferită a Muzicii în contextul cultural actual, îmbogățit de cercetările epistemologice de tip transdisciplinar. Muzica a fost și este un domeniu privilegiat - după cum vom constata - de aplicare a acestei metodologii. În textele care vor urma vom extinde analiza noastră în mod metodic asupra unor elemente cheie care definesc locul și sensul Muzicii în practica culturală generală. Transdisciplinaritatea oferă o serie de principii și metode de lucru relevante in studierea acestui domeniu. Vom încerca să ne axăm nemijlocit asupra obiectului supus analizei, evitând a da frâu liber construcțiilor imaginative de tip metaforic deoarece intenționăm a dezvolta o cercetare cât se poate de corectă de tip științific-obiectiv asupra unui domeniu esențialmente fluu, în care tăieturile într-un absolut continuum trebuie supuse unei reflecţii adecvate.



https://biblioteca-digitala.ro

# The intrinsic morphology of the musical creation

**Tudor Misdolea**

***Abstract:*** *A musical work represents the meeting point of the subjective knowledge and of the objective beauty, (i.e. the primordial beauty as object).The musical expression, through its intrinsic qualities, through its own structure, unifies and harmonizes the objective beauty with the subjective thirst for knowledge. In this union the spiritual life of the human being can experience his intrinsic capacity to unfold an Enigma, the enigma of of the subjective existential link with what is hidden within us as a primordial objective essence. Art in general and music in particular reveal the secrets and mysteries of this link, which the ancient Greeks called pragmatically "a-letheia" i.e. the revelation of what is hidden. The musical listener has the revelation of the ineffable reality. In this essay we try to detail the sources of the intrinsic structure of musical discourse.*

The word "morphology" comes from the ancient Greek μορφή, morphé = form and λόγος, lógos = word, study, research. Generally speaking the term "**morphology"**, mean "study of shape". The intrinsic morphology is a significant field of study in ontology explaining the fundamental nature of being. In the present study through the intrinsic morphology of the musical creation, we try to describe the essential nature of the musical discourse. We are interested in the deepest origins of the musical expression, in the fundamental sources of its significations and its intrinsic shape. We try to reveal the innate,



https://biblioteca-digitala.ro

inherent, property which is inseparable from the discourse itself and belong to a discourse by its very nature.

The music work accompanies faithfully the smaller oscillations of the hidden order in the world and thus the phenomenological vision of music greatly expands the ontological dimension of the human spirit. The musical experience introduces us into a reality where the distinction between the Sensible and the Understandable does not have any sense; it introduces us into the transcendent reality of the primary causes, into the reality of essences[1]. Thus the musical experiment emphasizes the existential structure of the presence of sensitive by bringing it in the transcendental world of the essences. In this way music has a final purpose the revelation of the primordial order which governs the universe and in consequence the constitution of a rational communication between Man and Time. In our study we try to realize a morphological analysis to explore a multi-dimensional and non-quantified problem of the musical discourse.

In the existential reality the musical creation is a metaphor of the universe. It imposes itself on time. It perpetuates the essence of the human being.

In its essence, music is the art of movement. It is implicated in the transcendental movement of the conscience. It represents an intentional object as much as the transcendental intention is the way of being, of the conscience. In his work, *An Essay on the Immediate Data of Consciousness, Bergson* considers this way as the intimate experience of time. The aesthetic work is the final product of the transcendental movement of conscience. Bergson compares the temporary unity of conscience with a musical structure where each pitch is depending on the previous pitch and is determining, in its turn, the next pitch. The result is that the real life (factual experience)

[1] The stoic Zenon regarded Art as a disposition to clear the route, that is to say to open the way towards the knowledge of the things and in the last instance towards the knowledge of the ultimate causes.



https://biblioteca-digitala.ro

becomes an intimate interior melody, the source of the aesthetic event[1].

The music is not a harmonization, it is the source of harmony, and it is a fundamental existential principle. Susanne Langer makes a profound analysis of signification in the musical expression. She considers that music is time made audible[2], and so music becomes an essential element of the sensible world. Music has a specific power, an elementary power, and a power which is based on the qualities of the sound with which this art confuses. It is in music, especially, that a shape of the pure analysis of the Reason is formed. This analysis puts in natural order, i.e. in accordance with the specific laws and with the rules of musical creation, the movements and the positions of the sound. It is about an instantaneous phenomenon which penetrates inside the soul and seizes the consciousness.

There are primordial links between the musical expression and the image of the universe, as they exist in the deep layers of the human conscience[3]. The musical work

[1] S. Gallagher, *How the Body shapes the Mind*, Oxford, Clarendon Press, 2005.

[2] Susanne Langer was an American philosopher of mind and of aesthetics who was influenced by Ernst Cassirer, author of the very important work “The philosophy of Symbolic Forms” and by Alfred North Whitehead. Langer is best known for her book “Philosophy in a New Key” (1941), “Feeling and Form” (1951), and “Mind: An Essay on Human Feeling” (1967).

[3] In his work The Banquet*, Plato, through the voice of Socrates advised by Diotima* speaks of the existence of primordial beauty, the beauty itself, absolutely unique, homogenous and non differential. In this way, Plato speaks also about the existence of some «means” for bringing this beauty in the sensible world. Through this he inaugurates, the philosophical reflection on art. In his work on rhetoric The Greek Denys from Halicarnassus goes ahead giving to the representation hidden behind musical expression some sort of supernatural power made available to man himself to try his power of understanding in order to the integration himself into the universal order.



https://biblioteca-digitala.ro

generated in accordance with the model of the substantial form[1] becomes a veritable *imago mundi*[2]. In this acceptance the musical expression brings into the sensible world the immanent structures, which the human being does not know but through its predicates. In his central work *The World as Will and Representation*, Schopenhauer puts in evidence two worlds: the world as subject of knowledge (subjective representation) and the world in itself (unconscious and instinctive "will to live" determined by the innate pre-reflexive structure of the human spirit). Between these two worlds, that represent two different instances in a continuous perfecting process, there are the interference points through which pass in transit the substance intrinsic necessary for their existence.

The musical expression constitutes itself as like these interference points generates a specifically fundamental aspect of life itself. In this sense the structure of the musical work derives from universal laws of nature. The musical work is a privileged place, an axis of the mental and physical universe that unifies in its expression *universalia ante rem* that is to say the universal before any form written in the pre-conceptual

[1] "Substantial form" signifies the spiritual presence behind the concept of qualities, of accidents. It is the subject of every predicate: thought, judgment, action.

[2] The Latin *imago* signifies "image". Plato sees in "image" and respectively in "imagination" an instrument with which that the man represents the unreal structures that want to confer an obvious reality. Aristotle defines the "image" as the result of the psychic process generated by the "sensation in action"; he says that the imagination is indispensable for the process of thinking and thus the reality becomes obvious. In this reality, become obvious, the human judgment creates its marks.
*Mundi* from the Latin *mundus* signifies in the same time "order", "arrangement", "universe", and also "ornament". The corresponding Greek word is *κοσμος.*



https://biblioteca-digitala.ro

layers of the human being[1]. Considered as an expression of the universal, the music is a natural unifying language which expresses the primacy of universal functional interdependance. The musical expression as well as the matter-spirit unity determine the structure of the human interior[2]. Through music, the man transcends his condition of a sensible being in order to get the understanding of the world of essences, of the world of truth. Any musical discourse means an intentional work[3] in search of the Beauty. In a large acceptance, Truth and Beauty can be seen as synonymous because, according to Spinoza[4],

[1] While the notion of "concept" determines *universalia post rem*, the universe created by the intellectual spirit through generalizations.

[2] Theoretical discussion on the links between mind and body and the development of neurosciences has led to a new kind of approach of the interactions "mind-body". This new approach has been called in Anglo-Saxon countries the "mind-body problem". Thus, it can define four directions of research. The first one called "neuron direction" sees in thought and in alive only a neuronal interconnection. The second direction, called the direction of "double aspect", accepts the simultaneous existence of the two independent activities, one objective activity and the other, subjective activity. The third direction, called "emergent" is departing from the assumption of many levels of consciousness. Finally, the fourth direction is the "functional direction" which considers that it can study very well the relationship "body-mind" without having to think of its material support.

[3] The intentionality (from the Latin **intentio**) can be seen, in the most general sense, as the desire to know, which is engraved on our natural constitution as an original structure and which confirms our capacity to reach the transcendence by our innate, ante-predicative knowledge. Intentionality is an intrinsic feature of acts such as thinking and hoping.

[4] Following Spinoza, our world should be considered as a mode under the two attributes of thought and extension. The most important works of Spinoza are "*Treatise on the Improvement of the Understanding*" and "*The Ethics*" in which he describes, in a mathematical manner, his concepts on the evolution of the natural and social relations. There are three essential ideas in the Spinoza thought: **-** the unity of all that exists; **-** the regularity of all that happens; **-** the identity of spirit and nature.



https://biblioteca-digitala.ro

the Nature is at the same time infinite and one. The intentional work is a natural process that evolves in accordance with the logic and the rules of Natural Equilibrium. It is a spiritual process defined as a metaphysical phenomenon of existence. Baumgarten, the founder of the modern aesthetics, reminds us that "art is a way of thinking in beauty". The music possesses the deepest means of knowledge of objective reality because it represents the mirror of the entire universe.

## 1. The musical shape

The foreshadowed models of life itself are encrusted in the primitive layers of the human conscience under the substantial form of the essence. It is some kind of induction of the primordial experience[1] in the human spirit in order to bring the universal singularity in the sensible world. Souriau[2] believes that, through aesthetic experience, the work of art pre-exists virtually outside the reflexive world in a latent and unspecified form; it is performed as an objective necessity specific to the activity of the mind and with the urgency of the existence. The revelation is the call of the art works that requires a specific autonomous existence in a specific shape. The idea initially revealed, subsequently acquired and developed through the activity of the creator's mind, brings the virtual existence into the world of objective reality. The musical form comes from the specific potentiality of the horizon of primordial aesthetic experience. The dynamics of the relationship "idea-thinking act" appears here decisive in establishing the ability of the "Homo aestheticus" to shape the context "time-space" according to his spiritual reality in order to realize a correct structure of the art

[1] For M. Eliade, a Romanian historian and philosopher, this experience is "approved at the birth of world".

[2] The French philosopher E. Souriau is best known for his works in aesthetics



https://biblioteca-digitala.ro

work. This dynamics occurs along the whole creative process determining in the smallest details how to manifest and gain multiple meanings throughout the generation of the artistic expression.

The musical expression, through its definition, finds source directly in this substantial form generated through a natural rhythm, a founder and a fundamental rhythm and which represents in last sensible instance the entire temporality of the experience. There is an innate and omnipresent human need to symbolize. The symbol represents the conjunction of the subjective knowledge and of the primordial objective reality, conjunction that is crucial to signify the presence and the role of the human being in the natural existential context and to clarify man's relationship to the universe.The creation of the symbolic forms unifies every spiritual actitivities because these symbolic forms play an intermediate role between the human being and the existential context.

The musical form represents a dynamic symbol of human psychic process and its morphology follows the logic of the forms of human feeling of life. The same logical forms control the symbol and the symbolized object. It gives birth to a new context a "real-symbolic" context, which is specific to the spiritual manifestations, and which evolves simultaneously with the universal context "space-time" governed by natural phenomenology[1].

The conglomerate structures of the musical discourse develop a specific auditory time, a virtual time of the emotional space. The music is born in a formal space between the

[1] In 1967 Gordon Epperson, in his study *The Musical Symbol, a Study of the Philosophic Theory of Music*, brought into relief the importance of the symbol in musical events.



https://biblioteca-digitala.ro

Sensible and the Understandable, between intuition[1] and reason. The different constituent elements of a musical expression have no fixed meaning except in the context of their entire presentation. The musical form cannot be understood by its parts in isolation; it must be understood as a complex whole where one of the functions of each constituent element is to articulate entirely the different meanings in one global emotional signification. The musical shape evolves in accordance with the logic and the rules of Natural Equilibrium because it must define a spiritual process as a metaphysical phenomenon of existence and as a spiritual witness of the human being's presence in the natural context of existence. Musical work springs from a primordial necessity whose origins are to be found in the ante-predicative layers of the human spirituality. It is a fundamental basis of existence. Through musical expression, man goes from the world of essences to the existential world. He discovers the

[1] The ontological mechanism of intuition puts in evidence the smallest details of the primary interiority, of the intrinsic spiritual life. There are several types of intuition. The first type is the "sensible intuition" which permits an automatic knowledge of the sensible objects. The second type of intuition, the "categorial intuition", apprehends the categorial forms, allowing precise meanings among the elements of an alive globality. Finally, the "essential intuition" or "eidetic intuition" (from Greek "eidos" meaning essence) gives access to the primordial essense. The material items of the musical expression are revealed through the sensible intuition. The sound by itself has only a physical signification which is insufficient for the articulation of any musical expression in spite of attempts of older and newer to give it expression status. Articulating sounds within distinct entities with precise meanings is achieved through categorial intuition that appeal to specific categories available to the composer of current practice of the creation. The wholeness for the musical expression is specific of essence. Essential intuition or eidetic intuition frames up this globality to an intrinsic and natural form, bringing the ineffable into the humain consciousness. Thus, the ineffable acquires the necessary qualities to its direct perception. When Schuman says that a composer is able to communicate with the ineffable, he understands it by the integration of the primordial beauty, in his creation.



https://biblioteca-digitala.ro

mystery of the context "space-time" in which he lives. In this way the logical design of the musical shape must be in concordance with the reality as a potential description of a singularity waiting to be revealed in the sensible world[1]. The musical work, as the inexorable product of the aesthetic experience, arises as a symbol of primordial truth's immanence, as a symbol of sacredness understood in the sense of an absolute and immutable value. Thus the reason for a work of aesthetic existence is to put in evidence, in the sensible world, the extraordinary beauty of the functional interdependence between Nature and Spirit. This relation is defined by a perpetual movement of "entry in oneself" to "exit out of oneself", movement which generates the musical existence of the human being.

The musical work is the unity between sensitivity and understanding. This unity is realized like a global dynamic category in which the attraction and repulse forces develop themselves like in any natural process. The deep rhythm which is the fundament of the universal context "space-time" (***Messiaen***[2] asserts that "the world's substance is the polyrhythm") shapes the immanent relationship between the musical idea and the act of reflection in every musical syntactic category. In its essence, the musical discourse is the art of movement. It is implicated in the transcendental movement of consciousness. While we are listening to a musical work, we realize that we are confronted to a discourse intending to convince us of a transcendental reality, by a suitable aesthetics.This discourse must respect the rhetorical rules but, at the same time, it must obey a rigorous natural logic. In fact, the purpose of any musical discourse is to create,

[1] The great Romanian sculptor Brancusi said: "when I work I bring to light the forms hidden in the stone".

[2] The French composer Olivier ***Messiaen*** was one of the major composers of the 20th century. His music is rhythmically complex as he was interested in rhythms from ancient Greece and from Hindu sources.



https://biblioteca-digitala.ro

in any listener, the essential ideas of the human permanence in the world.

## 2. The modern approach of the musical discourse's morphology

The music is born in a formal space between the Sensible an Understandable as a dynamic process which reflects the unity of the natural life. Throgh its complexity, through its continuous and deep transformations, throgh its dialectical features, the musical work can be seen as a living structure telling the truth, as a power and scalable system in the mind oriented towards a clearly defined end[1].

The musical discourse like any aesthetic work can be considered as a global intentional process. Modern approaches of aesthetics mostly come from the fields of cognitive psychology and neurosciences. Within this process a mental act creates a relationship between an intentional act and real happenings in the "space-time" world. All the happenings of the "space-time" universe determine the general context of aesthetic phenomena. The musical expression develops as a process of individualization bringing in the sensible world a revealing pre-individual horizon of the substantial form. It is the result of the human innate experience. We can consider the prior sketches of the final form of the musical composition as the fundamental stages in the clarification process, in the action of individualization. In this context the birth of the sense does not make by the juxtaposition of the predetermined significances but starting from a frame of initial sense empty and soft, a kind of permeable matrix which fills as the musical expression becomes increasingly more perfect.

[1] P. Eykhoff, *System Identification*, London-New York, John Wiley Sons, 1982.



https://biblioteca-digitala.ro

The essential element in the scrolling of this mechanism is the liberty of inventive thinking. It leads to determination of the meaning which having regard to the permeability and to plasticity of the primary matrix acquires a partial and relative character. This aspect becomes obvious because the final musical phrase belongs at the perceptive world. In other sense such structuring way of the musical expression by an adapting and supplementing continue of the essential initial frame ensures the perennially existence and the inexhaustible life of the musical work. In this way the temporality determines the substantial shape of perception. Only at this level one can speak of a founder rhythm which allows Messiaen to stating "La substance du monde est donc la polyrythmie"[1] and Bachelard to affirm, in his work: "The Dialectical of Duration", that:"la matière et le rayonnement n'existent que dans le rythme et par le rythme[2]".

It is obvious that here the rhythm should not be seen as a mere technical element of musical expression, but as a substantial form of primordial immanent pulsation through which it manifests itself in the world of perception. This substantial form is the cause and the force generating of all properties, not dependent on any things, and in this context it is the veritable soul of the musical creation. It listens to the need for internal laws guiding and organizing the pre-individual world.

From this original background of the pre-individual world were spun off in time the Bach Passions' religiosity, Schubert's privacy and filigree pieces or Beethoven' explosive sensitivity. Throgh music, the man transcends his condition of a sensible being in order to get the understanding of the essences's world, of the world of truth.

[1] The substance of the world is thus the polyrhythm.

[2] The matter and the radiance exist only in the rhythm and by the rhythm.



https://biblioteca-digitala.ro

## 3. The musical discourse as a dynamic sequential process

To study any musical experience, as expression of movement, it must analyze the natural dynamics of the musical phenomenon in its manifestation context. We think that the dynamic approach, thanks to its concepts, is the best way to search the implication of musical event in the transcendental movement of the conscience. Aesthetic experience is the way of being of the consciousness; it is a phenomenological existential principle. For Friedrich Schiller aesthetic appreciation of beauty is the most perfect reconciliation of the sensual and rational parts of human nature.

Messiaen and Hölderin consider that the rhythm is the fundament of the universal dynamic of reality. The deep conviction of Messiaen is that the rhythm is the substantial essence of the world; he puts in evidence that *"La substance du monde est donc la polyrythmie"(see the note 15)*. Hölderin, also says in turn that: *the single spirit is poetic*, *the spirit driven by a deep rhythm*. This rhythm shapes the immanent relationship between the musical idea and the act of thinking. The ability to master this dynamic relation in succesive stages leads to the enrichment and perfecting of the musical expression. In the cartesian expression "Cogito ergo sum", "sum" is a active verb showing both an Existential Act and the Material Form from which is made up our spiritual universe. In this way Bergson considers the art as metaphysics in act. Through this opinion, Bergson[1] recommends us to see in the phenomenological understand of the art a dynamic aproach of the object, a spontaneous thought in continue movement, an experimentation practice of the seize of the origin essences in order to make the artistic signification more objective.

[1] Henri-Louis Bergson a major French philosopher thinks that he processes of immediate experience and intuition are more significant than abstract rationalism and science for understanding the objective reality.



https://biblioteca-digitala.ro

Practical intrinsic analysis of the musical phenomenon uses the concept of hierarchical structure on several levels closely connected with the theory of complex systems. In a broad sense the musical phenomenon is an artificial (human-made) system in which the components form a coherent transcendental entity. The structure of the musical discourse as a global system is constituted by several interdependent sub-systems. Each sub-system has its own structure and its own way to reach its own aim, but their interdependent working follows the way of the global aim. The working and the evolution of this system is determined by the state parameters ($\mathbf{f_{e1}}$, $\mathbf{f_{e2}}$, $\mathbf{f_{e3}}$.....$\mathbf{f_{en}}$) of the external existential context and the state parameters ($\mathbf{f_{i1}}$, $\mathbf{f_{i2}}$, $\mathbf{f_{i3}}$.....$\mathbf{f_{in}}$) that characterize the internal dynamic of the musical process (Fig. 1).

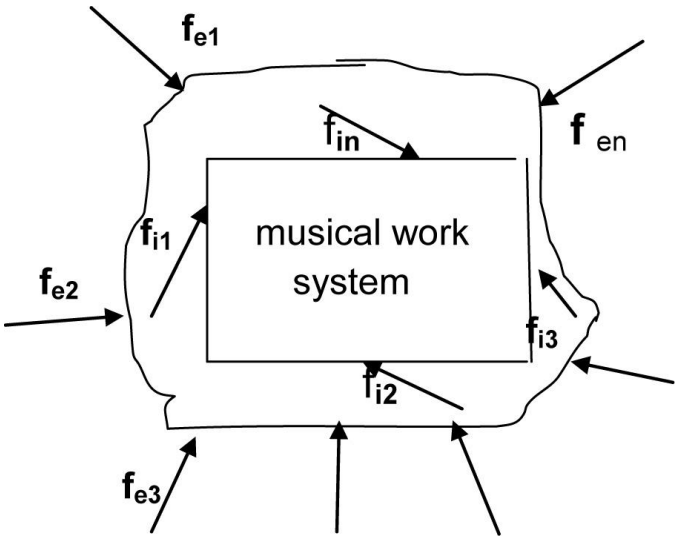



Fig. 1 Schematic model of the musical discourse process



https://biblioteca-digitala.ro

The musical discourse is indeed a scalable system[1] with a strong feedback mechanism[2] that allows it to correct errors of expression and analysis on the route to the proposed expression.

The development of the musical creation process is determined by the dialectical relationship of two essential elements: the original idea and the act of thinking. The act of thinking is understood here in its most general meaning, i.e. the process that includes all forms of life's inner human consciousness (perceptions, feelings, ideas, acts of will, ..) and leads Descartes to the equivalence between "think" and "be".

We can globally represent a musical work as a sum of interactive elements that define a dynamic sequential phenomenon of the human spiritual activity (Fig. 2).

[1] The term "system" comes from the Latin word **systēma**, in turn from Greek ***σύστημα,*** **systēma**, that signifies a whole compounded of several parts or members. One system can be formed by two types of functional structures: a somatic one and a constituent one. The somatic structure can be understood as a sum of independent elements, whose general characteristics are obtained by the sum of characteristics of each independent component. In the constituent structure there are specific functional relations between the constituent elements; to understand this type of structure one needs to know the identity and the nature of the constituent components as well as their functional interrelations.
Hume qualifies the universe of art as a "poetic system of things", separating it from the "judgment system" and from "the sensitive realities system". Through this separating Hume assimilates the art world with the Platonic world of ideas, of the primordial essences. Also, in the same sense, Kant defines the notion of "aesthetic idea" which he describes as transcendental idea. Two centuries later Merleau-Ponty speaks in the same context of the "Original Explosion" in the specific forms of art.

[2] This mechanism allows that the information about actions returned to the source of these actions.



https://biblioteca-digitala.ro

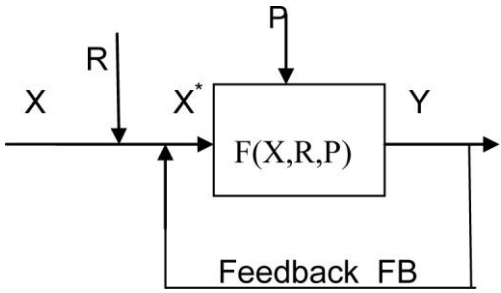



Fig. 2 Theoretical model of a musical discourse

We note, in this model, by the vector “X” the entry context, by the vector “Y” the exit context, by the vector “P” the external perturbation, and by vector “R” the final goal of the process (which is in the mind of the creator of musical event).

This is a process that evolves from an unstable state to a stable state that is defined by the final aim or reference (“R”). By reference “R” we understand here the ideal author’s vision on the final of the artistic product. The reference “R” is the result of an intentional process that is present in the mind of the author as an innate property. Jacque Monod[1] (Nobel prize in Physiology and Medicine - 1965) wrote that the intentionality as a human tendency to know is acquired through experience according to an innate program which follows a certain pre-established pattern defined by the species’ genetic patrimony. It

[1]J. Monod, *Le Hasard et la nécessité: essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, 1970. The author believes that we contain an inborn genetic need to search out the meaning of existence is responsible for the creation of myths, religion, and philosophy. He implies that this genetic component accounts for religion being the base of social structure and the reoccurrence of the same essential form in myths, religion, and philosophy. The book's title was inspired by a line attributed to Democritus, "Everything existing in the universe is the fruit of chance and necessity."



https://biblioteca-digitala.ro

is a transcriptional regulation system. He believes this understanding will enable the mankind to eliminate the dualism of the brain and the mind.

This new understanding will also enable us to understand that "to give up the illusion that sees in the soul an immaterial "substance" is not to deny its existence, but on the contrary to begin to recognize the complexity, the richness, the unfathomable profundity of the genetic and cultural heritage and of the personal experience, conscious or otherwise, which together constitute this being of ours".

The function "F" is the transfer function that identifies the transformation of the "X" towards the "Y". The structure of the vectors X, Y, P, and R, is determined by the state parameters ($\mathbf{f_{e1}}$, $\mathbf{f_{e2}}$, $\mathbf{f_{e3}}$……$\mathbf{f_{en}}$), ($\mathbf{f_{i1}}$, $\mathbf{f_{i2}}$, $\mathbf{f_{i3}}$……..$\mathbf{f_{in}}$) as seen above (fig. 1). If we represent the musical phenomenon as a spiritual transformation point, its identification supposes the cognition of the relation Y = F(X, R, P) which characterizes the engendering and evolution of its events.

The influence of the state parameters ($\mathbf{f_{e1}}$, $\mathbf{f_{e2}}$, $\mathbf{f_{e3}}$……$\mathbf{f_{en}}$), ($\mathbf{f_{i1}}$, $\mathbf{f_{i2}}$, $\mathbf{f_{i3}}$……..$\mathbf{f_{in}}$) can have a random, chaotic behavior or can follow deterministic laws. Their actions on the process follow the specific rules of dependence which determine the relations between the components of the global system. The general principle of such psychological system is the principle of hierarchical structure[1].

In this way it is a departure point that represents the initial moment, the moment of decision, the birth of idea (vector

[1] Arthur Koestler defined the principle of hierarchical structure; he developed a coherent way of organizing knowledge and nature all together in *Janus*, Calmann-Levy, 1994. The concept of hierarchical structure on several levels closely connected with the theory of complex systems was developed by Ludwig von ***Bertalanffy*** in *General System theory: Foundations, Development, Applications*, New York, 1978.



https://biblioteca-digitala.ro

of entry context X), moment that is determined by a specific symbiosis between the spiral of intuition and that of reason, symbiosis always present in the mind of the musician. Thus sets up the musical discourse in a first step. The next step brings the informational elements about the new structure of the discourse (exit context Y), through the feedback mechanism (FB), to the sources of decision-making process (entry point).The new conditions (vector-context $X^*$), which is to say the new state of mind of the composer is the result of the action of vectors R and FB on the initial context X. All this process is a sequential process within which the vectors X and Y evolve step by step under the influence of the vector P and the feedback action vector FB. Within this process the mind activity in the moment of presence is determined by a double horizon of retention and protention. The retention is a property of the human being by which what was lived remains wrapped in the fields of the presence, while the protention is the complementary property of the alive consciousness always tended towards what exists only on the mode of the possibility. The sequential process described above is a consequence of a direct relation settled between the retention and the protention in two directions: the past is retained in the alive present on the one hand, and on the other hand, the subject projects towards its possibilities to configure the new moment of presence. The shape of the musical discourse is developed by a perpetual passage within which the present grows rich by what the composer was lived and opens with the new possible one. The consciousness, through the feedback mechanism, gathers these different times in a one active presence and ensures the transition towards the new contextual moment.

The final form of musical discourse is the result of a dynamic sequential process that creates each movement of the movement that precedes it. The process is also a decision making process, an intermediate step being fully vested after the intervention of feedback mechanism that directs the outcome of the previous step to the starting point of the incipient stage. The iteration ends when the musical work meets the required qualities by the context « idea-form », by the



https://biblioteca-digitala.ro

natural logic of Equilibrium and Beauty, by the ideal intentionality.

Here we find Aristotle's conception of time, which states that "the before and after are in change, and time is these in so far as they are countable".[1]

The dynamics of the musical work as a system introduces the time in the sensitive reality, because it directs the creative pulse of the mind in a manner entirely consistent with the time of nature. In the process of musical creation, the aesthetic reality has three aspects: present of the past since there is a conscience and a memory, present of the present by attention and, finally, present of the future since the conscience is in the state of expectation. This triple aspect of time determines the natural and existential context of the musical events defined by the parameters ($\mathbf{f_{e1}}$, $\mathbf{f_{e2}}$, $\mathbf{f_{e3}}$ **……**$\mathbf{f_{en}}$), and ($\mathbf{f_{i1}}$, $\mathbf{f_{i2}}$, $\mathbf{f_{i3}}$**……..**$\mathbf{f_{in}}$).

The structural unit of this system ensures the convergence of intermediate steps towards a stable form, permanent and unique, a unit of perception. This unit gives to the musical work its final meaning by combining organically what is logic with what is intuition. In this sense the separation between form and substantial essence remains arbitrary. The unity of the musical expression does not come from the outside; it is born and takes place as a perfecting process realized by feedback mechanism and which is highlighted by the global interrelationships. It is an internal necessity within the spirit, a necessity which has the force of the innate. Normally, the natural evolution of this system determines the convergence of intermediate steps towards a stable form, permanent and unique, a unit of perception.

In its essence a musical event is the expression of the movement. It is implicated in the transcendental movement of the conscience. It represents an intentional object as much as the transcendental intention is the *way* of being of the consciousness. Bergson in his work *An Essay on the*

[1] Aristotle, *Physics*, IV, 223 a 28.



https://biblioteca-digitala.ro

*Immediate Data of Consciousness* considers this way as the intimate experience of time. The aesthetic work is the final product of the transcendental movement of consciousness. Bergson compared the temporary unity of conscience with a musical structure where each pitch is depending on the previous pitch and determines, in its turn, the future pitch. The result is that the real-life (factual experience) becomes an intimate interior melody, the source of the musical event.

The dynamics of the aesthetical work as a system introduces time in the sensitive reality, because it directs the creative pulse of the mind in a manner entirely consistent with the time of nature[1]. For Aristotle beauty lies in the objective world that is to say in the internal order that governs the creation of something or someone alive. The correctness of proportion equally aims at the Sensible and at the Reason. It is the result of the pulse of the mind.

## 4. By way of a conclusion

Each sonorous object pertaining to musical discourse occupies a position strictly given by the aesthetic logic of the finality because the beauty lays in the finality i.e. the intrinsic order which governs the functional constitution of any thing or any alive being. The authentic musical phenomenon becomes a spiritual transformation point, where the contextual parameters through a natural sequential process build the functional relation Y = F(X, R, P), relation which characterizes the engendering and evolution of its events. In our analysis the definition of the vectors X, Y, P and R is crucial to understand

[1] According to Plato, things exist only if their *nature* is necessary and intelligible. The physical being does not really exist because it does not remain identical in two succesive moments. To eliminate this ambiguity, Plato has developed the *Idea* concept. He defines Idea as the eternal essence and unitary intelligible of the sensible things which are temporary accidents. On this concept of *Idea*, he has built an existential system in which the ideas are essential descriptive principles. This is the Plato's essence of the reality.



https://biblioteca-digitala.ro

correctly the dynamic description of the musical event. Today this definition is currently set up by the enlargement of experimental aesthetic discipline and by mathematical approach of temporal evolution of the aesthetic process. Thus the new phenomenological vision on the musical event tends to penetrate, as thinly as possible, into the details of artistic creation process. Thus the musical process becomes a real witness of the functional interdependence between Nature and Mind and so the ineffable reality is revelead to human beings.

The musical discourse spouts out, counters any dualism, like an inherent externalization of the indestructible union between the living nature and the spirit, the two Co-substantial principles of any system of expression[1]. The creative pulse of the mind, the fundament of dynamics of the musical work, introduces the metaphysical time of nature in the sensitive reality as a movement "from the before to the after" which are always in change. This movement signifies the sequential process of the spiritual activity. It is a perpetual movement of "entry in oneself" to "exit out of oneself", movement which is the fundament of the human musical existence. Thus the musical expression becomes a real witness of the functional interdependence between Nature and Spirit and so the ineffable reality is revelead to human beings.

All these problems come from a new concept of the artwork, a concept initially determined by the artistic practice and then enriched by new mathematics, philosophy, and media conquests. In this way we remind Stravinsky's words "more the art is controlled, limited, worked, more it is free". In fact, the purpose of any aesthetic discourse is to create, in any human being, the essential ideas of the human permanence.

---

[1] In accordance with the definitions given by André Lalande in his technical and critical Vocabulary of philosophy "Nature" can be regarded as the active principle and alive, the will of order which appears spontaneously in the existential space and which produces the development of the human being. By preserving the idea of universality, nature is the whole of all that exists; "the mind" can be regarded as principle of life, the thinking reality in general, the subject of the representation with the laws and its own activity.



https://biblioteca-digitala.ro

# CREAŢII

# De pândă la devenirea întru muzică a lumii sonore

*- o posibilă analitică asociativă -*

**Ştefan Angi**

*Mătasea și metalul (La seda y el metal) pentru cvartet de coarde* de Adrian Pop (2011) reprezintă un prilej deosebit de experimentare a lumii sonore contemporane în devenirea sa întru creație muzicală. Cvartetul având o structură generativă, întregul proces al desfășurării sale spațio-temporale oferă o modalitate de urmărire diacronică *in nascendi* a apariției, dezvoltării, înfloririi și apoi stingerii fiecărui moment evolutiv, mai mult, de participare la o „navetă" meditativă a privirii în sens prospectiv și retrospectiv asupra evenimentelor.

Un copil dotat întâlnindu-se prima dată cu claviatura pianului și intonând un sunet cu degetul lăsat continuu pe clapă ascultă cu mirare viaţa sonoră a fenomenului provocat. Până la stingerea sa. Pentru el a fost o muzică dăruită de viața unui singur sunet. Și-și va reaminti primul său experiment creativ multă vreme, de multe ori, dacă a fost înzestrat *ab ovo* cu darul curiozității creative.

Pe noi, iubitorii noului născut în și prin muzică ne cuprinde sfânta invidie după paradisul părăsit al mirajului copilăriei căutând nestrămutat întâlnirea cu nașterea muzicală a ceea ce ne vestește noul, nemaiîntâlnitul. Bucuria întâlnirii cu el este cu atât mai mare cu cât îl avem față în față în devenirea sa, trăind sentimentul nedeclarat dar hotărât de a contribui și



https://biblioteca-digitala.ro

noi la existența acestui nou. Chiar la existența sa premonitivă, și/sau la prospecția finalizării sale.

Primele patru măsuri, introducerea *Grave* a cvartetului, produc, cred nu numai pentru mine, plăcerea estetică de a putea pândi discret începutul devenirii. Devenirea care ne inspiră la o nerăbdare a așteptării a ceea ce va urma, cu surprize și cu satisfacții, cu aprobări sau opuneri emoționale, dar totul într-un proces încătușător până la finele piesei, și chiar după acest fine. Nemaivorbind de amintita navetă a evocărilor deja trăite și la *déjà vu*-ul celor încă netrăite în sensul paramneziei[1].

Invitându-ne la această splendidă aventură estetică pornim la investigație căutând să surprindem devenirea întru creație a cvartetului din constelația de astăzi a lumii sonore muzicale.

Prezentăm mai întâi sub forma unor *cuvinte cheie* pleiada indicațiilor minuțioase prescrise de compozitor pentru interpretarea adecvată a piesei la toți parametrii săi, de la plasticizarea și revelarea melodică, respectiv ritmică a expresiei și până la dozajul dinamic al intensității lor sonore. Un resort aparte îl reprezintă prescrierile timbrale, sensibilizând luminile și culorile cu o deosebită bogăție de nuanțe, de la un opac lugubru la o strălucire transcendentală. Toate sunt puse în slujba reliefării pe cât de autentice, pe atât de competente a mesajului învederat pe traiectoria confruntărilor unor trăiri, sentimente conflictuale și înduioșătoare deopotrivă, într-o varietate de-a dreptul emoționantă.

Al doilea moment preliminar îl constituie depistarea unor intervale și motive din discursul partiturii, având o capacitate retorică cu funcții asociative menite să concretizeze „obiectualitatea nedefinită” (Hegel) a mesajului cu evocări arhetipale ale unor legende și mituri. La modul concret, mitul Anei Sânziena și al Penelopei.

---

[1] *Paramnezíe, paramnezii,* s. f. Tulburare a memoriei care constă în interpretarea unor realități abia percepute ca pe niște amintiri. – Din fr. *paramnésie*. In *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, Ed. Academiei, București, 1975, p. 652.



https://biblioteca-digitala.ro

**Keywords**

(Cuvinte-expresii indicativ-cheie în ordinea apariției lor în partitură)

*La seda y el metal* (Mătasea și metalul)[1] - titlul

M.1-27. *Liscio quasi legato, non vibrato quasi nie*nte[2]
M.29-30. *A tempo. rallentando*[3]
M.31-81. *Molto vivace*[4]
M.82 -130. *A tempo, quasi sordino ppp* [5]
M.131-172. *A tempo, brutale*[6]
M.173-187. *Parossistico*[7]
M.188-189. Adagio al. pont sul. pont[8]
M.190-191. *Senza voce: soffio con bocca aperta*[9]
M.192-206. Tranziție[10]
M.207-208. Phaaa repetat
M.209-214. *Moderato, pochissimo ritardando*[11]
M 215-251. *Sempre flag. naturali*[12]

[1] Titlul cvartetului.
[2] Plat, cvasi legat, fără vibrato, ca nimica.
[3] Punte spre expunerea primului plan tematic.
[4] Multă vivacitate. Primul plan (mătasea).
[5] Idem, cvasi surdinat, *ppp*; Cele două planuri conviețuiesc paralel fie juxtapus, fie învăluitor.
[6] În tempoul original la mod brutal.
[7] Paroxistic (prin glissando-uri).
[8] *Sul ponticello* (loc. it. „deasupra călușului"), indicație privind apropierea trăsăturii de arcuș de călușul violinei, în scopul obținerii unei sonorități stranii, netimbrate, ca foșnetul unei pale de vânt de iarbă uscată (Ex.: *Andante sostenuto e misterioso* din *Sonata a treia pentru pian și vl., „în caracter popular românesc",* de George Enescu, măsura 20). In *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică București,1984, p. 466.
Al ponticello înseamnă: la călușul violinei
[9] Respirație cu gura deschisă, sintagma *Phaaa*, o *surpriză-montaj*.
[10] Pregătirea repetării sintagmei Phaaa.
[11] Ieșire din zona surprizelor cu o foarte mică încetinire.
[12] Simple flageolete naturale.



https://biblioteca-digitala.ro

M.252-267. *Lo stesso tempo, rubato con bruschezza e bravura*[1] cu indicații de interpretare: *via sord. violente e precipitato declamando, precipitando*[2]

M.268-423. *Allegro molto accelerando*:

M.270-410. *molto allegro*

M.402-410. *f luminoso → ff desperatamente*[3]

M.411-414. *poco rallentando, declamando appasionatamente ff*[4]

Măsurile 414-421. *molto meno mosso dramatico*[5] și cele de 422-433 *moderato*[6],

M. 434-450. *Con moto, quasi improvvisando*[7] *sulp. tremolo gettato cl legno batutto, tremolo sulponti con scarsi armonici* [8]

M. 451-463. *Adagio religioso Chiesa del Palestrina*[9]

M 464-496. *Pequeña chacona de los recuerdos*[10] *non vibrato quasi organo*[11]

M.496-500. *Piu mosso appasionato*[12]; ultima izbucnire a pasiunilor

M.501-506. *Adagio dolcissimo, delicatissimo*

M. 507-511. *Andante malinconico lontano*[13]

---

[1] Același tempo rubato cu duritate și bravură).

[2] De luat surdina, violent şi precipitat, declamativ, precipitant; moment tranzitiv de pregătire a părții centrale culminative.

[3] De la luminos la disperat.

[4] Puțin rărit, declamant pasional.

[5] Cu mai multă mișcare dramatică.

[6] Reprezintă tranziția dialogantă spre o ipostază concertantă care urmează.

[7] *Cu mișcare, improvizant*

[8] La căluș tremolo săltat cu bătăile lemnului arcușului, tremolo la căluș cu armonici reduse.

[9] Adagio religios , bisericesc palestrinian.

[10] Mică ciaconă reminiscentă.

[11] Fără vibrato, cvasi orgă.

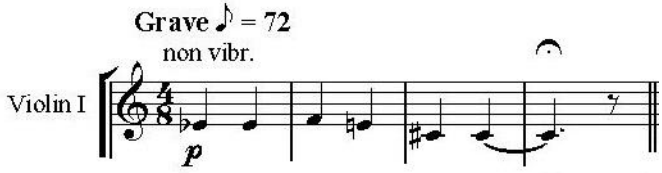
[12] Cu mai multă mișcare, cu pasiune.

[13] Duios, melancolic, îndepărtat.



https://biblioteca-digitala.ro

## 2. Intervale-motive cu sens asociativ

1. Ison[1] împletit din secunde și terță; asociere →împletirea firului, a tresei:

[măsurile 1-4]

Primele patru măsuri ale partiturii reprezintă *invenţiunea melopeică*[2] a isonului multiplu care se realizează generativ prin

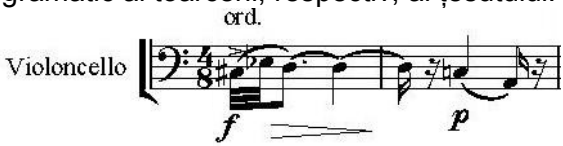
[1] Accepțiunea în care folosim termenul de *ison* coincide cu semnificația definiției care deosebește termenul *ison* de acel de *pedală*. Ștefan Niculescu arată că „spre deosebire de pedala ce relativizează funcțiile armonice, printr-o indiferență aproape totală față de momentul tonal, isonul are o convergență nu numai față de finală ci și de celelalte puncte ale melodiei (subînțelege permanent finala chiar și atunci când sunetele melodiei nu sunt identice cu aceasta). Tendința pedalei este *centrifugă,* iar a isonului, *centripetă*. O seamă dintre caracteristicile i. au fost preluate de către creatorii români în compoziția polifonică: desfășurarea armoniilor în funcție de punctul stabil al isonului (D.G. Kiriac), desfășurarea melodiei pe temeiul unui ison (sau dublu-ison**.**); pedala-ison**.** (P. Constantinescu); asimilat cu unisonul, isonul participă – ca sunet izolat sau intermitent (adesea subînțeles) – la obținerea unor texturi polifonice, în speță eterofonice” În: *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 247-248

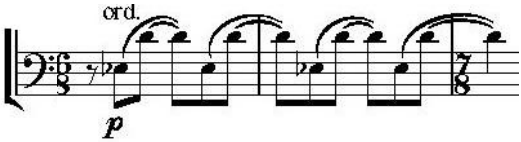
[2] „Dar când împrejurarea cere să ne folosim de armonie şi ritm pentru a le aplica oamenilor, fie într-o *creaţie muzicală (numită invenţie muzicală sau melopee)*, fie în executarea corectă a unei melodii şi cadenţe create de alţii – fapt denumit „educaţie muzicală” – atunci dăm de adevăratele greutăţi şi simţim nevoia unui bun meşteşugar”. Platon, „Banchetul”, în Platon*, Dialoguri*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti,1968 p.261-263.



https://biblioteca-digitala.ro

ieșirea din sine ascendentă și descendentă a sunetului primar aidoma oscilației unei corzi în urma ciupirii sale, oprindu-se instantaneu la nivelul sunetelor vecine superioare și inferioare, potrivit acusticii armonicelor. Existența sa în *unul multiplu*[1] va crea pe parcursul desfășurării diferite ipostaze de isoane duble, triple, chiar cvadruple în susținerea relațiilor dintre cele două blocuri tematice lineare, componente evolutive ale discursului muzical în ansamblul lui.

Atributele de *împletit* și *despletit* vor să sugereze fazele generative ale structurării și destructurării isonului complet, semnificând totodată și sensibilitatea asociativă a acestora pe plan programatic al toarcerii, respectiv, al țesutului.

[măsurile 5-6]

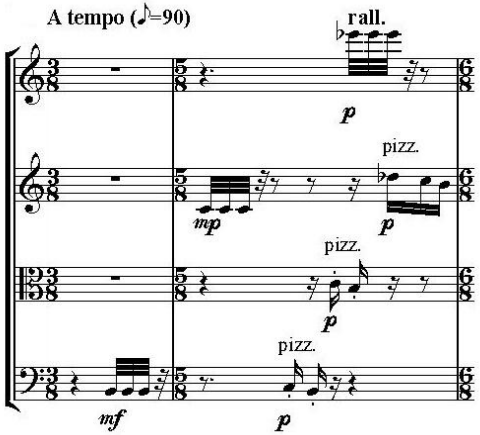
3. *Ison despletit* din serie de none ascendente →despletirea firului:

[măsurile 24-21]

[1] *„Unul multiplu* reprezenta sincretismul declamatoriu-intonaţional al primelor recitări pe un singur ton, cum ar fi fost rostirea textului ceremonial cu ocazia ritualelor cultice la triburile *bororo*.[1] Prezentarea susţinută „naturală”, degajată şi imprecisă a înălţimii tonului a generat abateri „în sus şi/sau jos” de la rectilinearitate iniţială conducând la o „pre-melodie” nebuloasă care prevestea fixarea de mai târziu a intervalelor de secundă şi terţă descendentă-ascendentă.(…) *multiplul nebulos* de la început devine treptat *multiplu articulat.* În pendularea de la nebulos la articulat se cristalizează distinctiv şi se statorniceşte stilistico-istoric statutul proporţiilor monadice, binare şi ternare deopotrivă.” În: Ștefan Angi, *Prelegeri de estetică muzicală*, Vol.2, Tom 2, pp.410-411, 415.Ed.Universității Oradea, 2004.



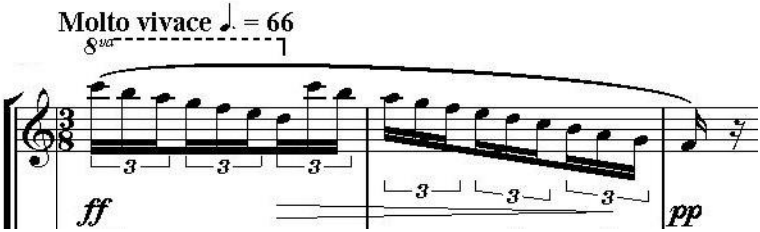
https://biblioteca-digitala.ro

4. Grupări ternare de sunete repetate, delimitări spațio-temporale → ale planurilor contrastante:




[măsurile 28-29]

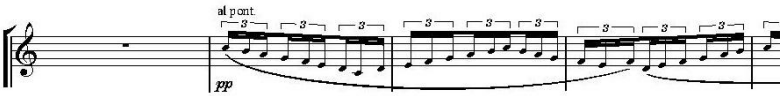
5. Secvențe de grupări ternare descendente ale →planului mătase în notație reală:

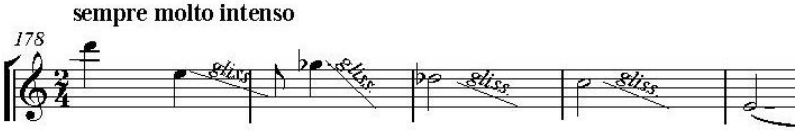



[măsurile 31-32]

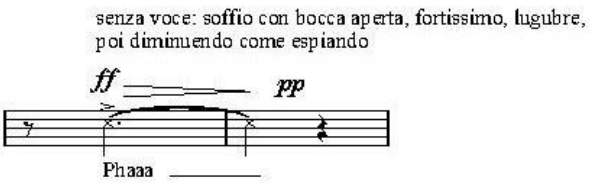
6. Secvențe de grupări ternare descendente, rectilineare sau ascendente repetitive, generatoare ale planului mătase în notație de ornament (virtuală) → perdea de tul:



https://biblioteca-digitala.ro

[măsurile 40-42]

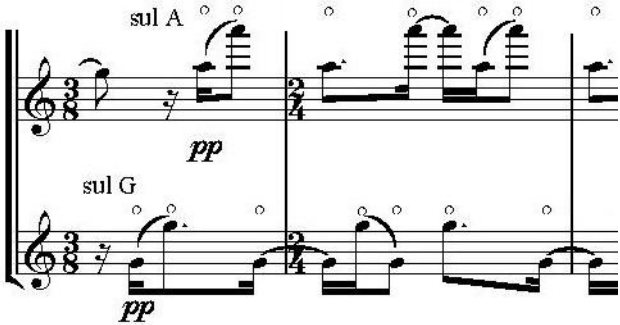
7. Glissando-uri paroxistice → linii (de)constructive:

[măsurile 178 și urm.]

8. Expresia „Phaaa" →poantă scăzută:




[măsurile 190-191]

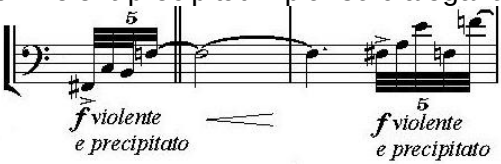
9. Simple flageolete naturale → imperiul luminii:

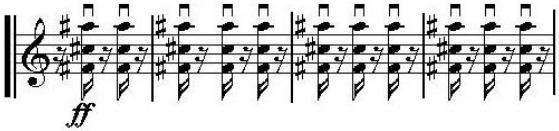



[măsurile 215→]



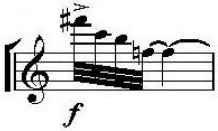
https://biblioteca-digitala.ro

10. Motiv violent-precipitat →plânso-dialogant:

[măsurile 252-253]

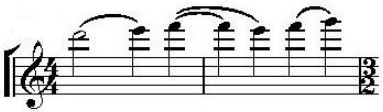
11. Acorduri pasionale →lovitoare a spatei războiului de țesut:

[măsurile 293 și urm.]

12. Motivul aripat → al suveicii:

[măsurile 299-302]

13. Motiv cvasi improvizat → concertant:

[măsurile 436]

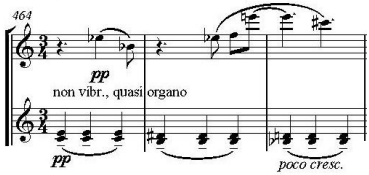
14. Motiv evocativ → religios palestrinian:



[măsurile 451-452]



https://biblioteca-digitala.ro

15. Motiv ciacona →al liniștii sufletești:

[măsurile 464-465]

Se remarcă în special valența asociativă a intervalelor mărunte (mici), secunde și terțe în multiple ipostaze, precum și inversările lor, în septime și sexte; de asemenea, repetitivitatea lor în pasaje și grupări. La fel, sunt purtătoare de program asociativ construcțiile de acorduri (ciorchine, cluster) în și prin verticalizarea unor pasaje de pe axa orizontală a discursului.

### 3. Exod asociativ în lumea arhetipurilor legendare

Semnificația directă în discursul partiturii, *sensul literal* al mesajului, cum ar spune Dante[1], este reprezentat printr-o retorică deosebit de bogată în sentimente și pasiuni, prin evoluția gradantă, tensională culminativă sau diminutivă a subiectului. Ancorarea lor într-o imagistică muzicală reală este

[1] Dante analizând propria sa capodoperă, Divina commedia arată, în legătură cu sensul ei alegoric următoarele: „Pentru limpedea înţelegere a celor care sunt de spus, trebuie ştiut că înţelesul acestei opere nu este simplu, ci dimpotrivă, poate fi numit *polysemos,* adică cu mai multe înţelesuri. Într-adevăr cel dintâi înţeles este cel care dobândeşte prin literă, celălalt este cel care se dobândeşte prin cele lăsate să se înţeleagă prin literă. Şi primul se numeşte literal, iar al doilea alegoric sau moral sau anagogic. Acest fel de tratare se poate vedea, ca să fie mai limpede, în aceste versete: „Când Israel a plecat din Egipt şi casa lui Iacob de la un neam păgân, Iudeea a ajuns să fie locul lui sfânt, iar Israel, stăpânirea lui" (Psalmul CXIII, 1,2). Într-adevăr, dacă avem în vedere doar litera, ni se arată ieşirea fiilor lui Israel din Egipt, în vreme lui Moise; dacă alegoria, ni se arată mântuirea noastră săvârşită prin mijlocirea lui Christos; dacă înţelesul moral, ni se arată trecere sufletului de la jalea şi suferinţa păcatului la starea de har; dacă pe cel anagogic, ni se arată ieşirea sufletului sfânt di n robia stricăciunii da aici către libertatea slavei veşnice. Şi deşi aceste înţelesuri mistice au nume felurite, toate îndeobşte pot fi numite alegorice, deoarece sunt deosebite de cel literal sau istoric. Căci alegoria este numită aşa de la *aleeon* din limba greacă, ceea ce în latină înseamnă altul sau deosebit. Vezi: Dante *Scrisoarea a XIII-a*, In *Opere minore*, Editura Univers, Bucureşti, p. 745-746.



https://biblioteca-digitala.ro

sugerată pe de o parte prin supra-detaliate, aș spune, microscopice indicații pentru interpretarea discursului muzical, iar pe de alta, prin metaforizarea plasticizantă și revelatoare ale acestora în diferite figuri retorice. Premisa de manifestare vie, ideatică și materială a mesajului constă, înainte de toate, în adaptarea „pre-programatică" a discursului la toți parametri ai mijloacelor de expresie, la toate paradigmele latente ale unor asociații posibile.

Pe axa verticală asociativă a discursului muzical apar evocativ, *in absentia* după teoria lui F. de Saussure[1], episoade

[1] *Raporturi sintagmatice şi raporturi asociative.*
„Într-o stare de limbă, totul se bazează pe raporturi; cum funcţionează ele ? Raporturile şi diferenţele dintre termenii lingvistici se derulează în două sfere distincte; fiecare dintre ele generează o anumită ordine de valori; opoziţia dintre aceste două ordini ne face să înţelegem mai bine natura fiecăruia dintre ele. Ele corespund cu două forme ale activităţii noastre mentale, amândouă indispensabile vieţii limbii. Pe de o parte, în discurs, cuvintele contractează între ele, în virtutea înlănţuirii lor, raporturi bazate pe caracterul linear al limbii, care exclude posibilitatea de a pronunţa două elemente în acelaşi timp (vezi p. 88). Acestea se orânduiesc unele în urma altora în lanţul vorbirii. Aceste combinaţii, care au drept suport întinderea, pot fi numite *sintagme*. Pe de altă parte, în afara discursului, cuvintele ce au ceva în comun se asociază in memorie; în acest fel, se formează grupuri în sânul cărora domnesc raporturi foarte diferite. Astfel, cuvântul *enseignement* va face să se ivească inconştient în mintea noastră o mulţime de alte cuvinte *(enseigner, renseigner* etc., sau *armement, changement etc.,* sau *éducation, apprentissage)*; într-un fel sau altul, toate au ceva comun între ele. Se vede că aceste coordonări sunt de o cu totul altă specie decât primele. Ele nu au drept suport întinderea; sediul lor se află în creier; ele fac parte din acea comoară interioară ce este, pentru fiecare individ, limba. Le vom denumi *raporturi asociative*. (135) *Raportul sintagmatic* este *in praesentia*; el se bazează pe doi sau mai mul termeni, în egală măsură prezenţi într-o serie efectivă. Dimpotrivă, raportul asociativ uneşte termeni *in absentia* într-o serie mnemonică virtuală. (136) *Raporturile asociative*. Grupurile formate prin asociere mentală nu se mărginesc să apropie termenii ce au ceva în comun; mintea noastră surprinde şi natura raportorilor care îi leagă în fiecare caz şi creează tot atâtea serii asociative câte raporturi diferite există. (…) In timp ce o sintagmă antrenează imediat ideea unei ordini de succesiune şi a unui număr determinat de elemente, termenii unei familii asociative nu se prezintă 137 nici în număr definit şi nici într-o ordine determinată (137-138)". Sursa: Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, Polirom, Iași, 1998, pp. 135-138.



https://biblioteca-digitala.ro

legendare din Homer și din arhetipurile colindelor ,respectiv baladelor românești, toate cu caracteristicile lor deloc liniștitoare, semnalând dramatismul evenimentelor evocate. Adrian Pop, însuși era preocupat în anii compunerii cvartetului de minunatele mituri ale țeserii[1] în drama lui Penelopa și a lui Ana Sânziana, luna-soră a soarelui. Ca paradigmă i-a servit *Colinda-Baladă,* creația lui György Kurtág, pe care prezentând-o cu ocazia premierii absolute în cadrul Festivalului Cluj Modern 2009 a asemuit cu creațiile lui Bartók inspirate din lumea colindelor românești. A menționat cu această ocazie că „Kurtág s-a apropiat și el de genul colindei și a ales o colindă pe care au ascultat-o urechile lui Bartók, din culegerea lui Bartók, dar tot din zona Hunedoarei, tot din Hațeg. Este vorba de o colindă despre Soarele și Luna, un mit naiv, cum găsim uneori în folclorul românesc, în care straturile succesive ale istoriei se amestecă. Este vorba de *Colinda-Baladă*; dimensiunile ating sfera baladei deși pornirea este într-adevăr o colindă. Op. 46, o lucrare foarte recentă, a fost terminată anul trecut și ne revine cinstea deosebită de a vă prezenta dumneavoastră și în transmisie radio directă, prima audiție mondială.

Plecat-o, plecat-u,
Puternicu soare,
Că el să să-nsoare.
Cât şi cât umblare,
Lumea înconjurare

Da, desigur, *lumea înconjurare* și Soarele nu și-a găsit ușor nevastă.

Şi el cât umblare,
Cât îşi căutare,
Soaţă nu-şi găse!
Pân-pe sorăsa. A!
Ana Sânziana

[1] *Țese.* A încrucișa în unghi drept două sisteme de fire l războiul de țesut, trecând cu suveica bătătura prin urzeală, pentru a face o țesătură. In DEX, *ed. cit*, p. 985.



https://biblioteca-digitala.ro

Doar Ana Sânziana, zâna frumoasă, sora soarelui a putut să fie nevastă pentru el. Și-atunci, a pețit-o. Și, pețind-o, i-a spus:

- Ţese Ano, ţese,
Fir şi ibrişin,
Haine de mătasă.
Ca să-mi fii mireasă,

Oare nu e Penelopa? A trebuit să-și țească zestrea, străvechi model arhetip al nunții ce urmează să vină și, ca și Penelopa, s-a sfiit, s-a codit, s-a retras pentru că știa că acest lucru nu e îndătinat, știa că nu trebuie să intre într-un incest. Și a pus condiții și opreliști, așa cum se pun voinicilor când pețesc, să facă un pod din adâncul mării până în cer și să meargă la Moș Adam și la Moașa Eva. *Moș Adam și Moașa Eva*. Iată, o suprapunere de neolitic cu creștin, admirabilă, cum găsim arareori dar găsim în folclorul nostru. Și, desigur, Moș Adam și Moașa Eva au fost scandalizați:

Iară moş Adam
Şi cu moaşa Eva,
Când mi-l d-auze,
Pă soare-l lega,
Şi-n iad mi-l băga.
Iadul lumina,
Lumea întuneca

Nu s-a putut. N-a putut rămâne cu luna în întuneric și Soarele a apărut din nou și iarăși a pețit-o, iarăși a îndemnat-o:

*Ţese, Ano, ţese*

Și iarăși a primit o nouă încercare, să facă un pod din adâncul mării,

Şi-n capăt de pod
Naltă mănăstire,
Şi-on popă de ciară
Cum nu e pe lume:



https://biblioteca-digitala.ro

Ăla ne cunune![1]

*Un popă de ceară*... sigur, o lumânare de ceară, dar *un popă de ceară care să ne cunune*... era o stratagemă, aidoma Penelopei. Căci, când Soarele, ardent, a făcut și această ispravă și a ajuns la mănăstire în fața popii de ceară, popa s-a topit și s-a împlinit datul. Soarele și Luna s-au transformat în niște aștri care nu se întâlnesc niciodată.

Ne-am întors la colindă, de unde am plecat; ne-am întors în Hațeg, de unde am plecat, în ținutul mitic al Sarmisegetuzei, acolo de unde au plecat cerbii lui Bartók, peste punte, ca să nu mai bea apă decât din izvoare curate."[2]

Mitul despre pânza Penelopei destăinuia următoarele: „După evenimentele ce au condus-o la căsătoria cu Ulise (vezi ICARIOS), Penelopa şi-a urmat soţul în Itaca şi a avut de la el un singur fiu, Telemah, care era încă mic atunci când Ulise a plecat în războiul troian. În timpul îndelungatei absenţe a soţului, ea a trebuit să facă faţă unui întreg şir de pretendenţi, care râvneau la mâna ei şi la tronul Itacăi. Cu multă abilitate, Penelopa a reuşit să le ţină piept invocând drept scuză faptul că trebuia să termine de ţesut o pânză imensă ce urma să servească drept giulgiu socrului ei, Laerte, şi abia la sfârşirea lucrului va putea, în tihnă, să ia o hotărâre.

Dar dacă în timpul zilei se arăta plină de zel în a-şi ţese pânza la stative, noaptea deşira tot ce lucrase de cu zi, ca să amâne la nesfârşit momentul deciziei şi nădăjduind în taină că Ulise se va întoarce între timp de la război. Stratagema a funcţionat multă vreme, dar a fost descoperită în cele din urmă de peţitori, cărora le-o dezvăluiseră nişte slugi; insistenţa cu care aceştia îi cereau să se hotărască a devenit treptat tot mai

[1] Versurile citate sunt spicuite din textul partiturii *Colindei baladă* a lui György Kurtág.

[2] Fragmente copiate din prezentarea liberă a maestrului Adrian Pop, a celei de a treia seri a Festivalului *Cluj Modern*, „Arhetipuri româneşti". *Concertul Corului Filarmonicii de Stat „Transilvania"* dirijor: Cornel Groza, solist: Ştefan Pop[2].în data de 29 Martie 2009 la Academia de Muzică „Gh. Dima" [Copie de pe CD realizat de Studioul Acustic al AMGD „Cluj Modern 2009, Arhetipuri românești" CD 2 cota nr. 3133].



https://biblioteca-digitala.ro

presantă şi mai insuportabilă, dar tocmai când lucrurile începeau să se precipite Ulise a revenit în Itaca, după o absenţă de douăzeci de ani.

Penelopa şi-a recunoscut după numeroase semne soţul căruia hotărâse să-i rămână credincioasă. Acesta, sub pretextul că vrea să participe la întrecerea de tras cu arcul în urma căreia Penelopa avea să-şi aleagă în sfârşit viitorul soţ, a apucat la rândul lui arcul, măcelărindu-i pe pretendenţi. Astfel, Penelopa şi-a putut petrece restul vieţii în tihnă împreună cu Ulise."[1]

Episoadele „stratagemei Penelopei" și ale uciderii pețitorilor de către Ulise sunt redate de Homer în nemuritoarea epopee *Odiseea*, una din primele surse ale paradigmelor arhetipale străvechi universale.

În cântul XIX Penelopa povestește drama șiretlicul ei cu țeserea „unei pânze uriașe":

Cântul XIX. (fragment)[2]
Zise Penelopa:
Tot darul meu, mândreţea şi făptura,

Străinule, mi le topiră zeii,
De când s-au dus spre Ilion aheii
Cu care-a fost şi soţul meu Ulise.
O, de-ar veni el paznic vieţii mele,
Mi-ar fi mai mare, mai frumoasă slava!
Dar azi tânjesc amar, c-atât de multe
M-am pus să ţes o pânză foarte lungă
Şi gingaşă, iar lor le-am zis în urmă:
Voi, tineri peţitori ai mei, acuma,
Când răposat e soţul meu Ulise,
Mai aşteptaţi şi nu daţi zor cu nunta,

Să isprăvesc întâi această pânză,
Să nu se mai destrame urzitura.
Că vreau să fie giulgiul lui Laerte,
Când nemiloasa moarte-o să-l

[1] Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și română, (Dizionario di mitologia greca e latina*), traducere de Dragoș Cojocaru, Emanuela Stoleriu, Dana Zămosteanu, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 651.
[2] Homer, *Odiseea*, Traducere de George Murnu, BPT 2008, Editura Minerva, București, pp. 581-582.



https://biblioteca-digitala.ro

Nevoi ursit-asupra mea trimise.
Toţi tinerii fruntaşi de prin ostroave,
Din Same, din Dulichiu, din Zachintos
Cel păduros, precum şi toţi mai-marii

Din ţara noastră limpede Itaca,
în butul meu mă cer şi-mi storc averea.
De-aceea nu mai pot căta de oaspeţi,
De rugători de-adăpost, de crainici,
Ai obştii slujitori. Şi-n veci mă mistui

De dorul lui Ulise. Peţitorii
Zoresc nuntirea, eu i-amân
şi-nchipui
Înşelăciuni. întâi un zeu îmi dete
În minte să încep o ţesătură.
Şi-ndată eu la stative-n cămară
întindă.
Ca nu cumva femeile-aheene

Să aib-alean pe mine, că din parte-mi
Fu socrul meu nepânzuit la moarte.
Când el agonisi atâta-avere.
Aşa le-am zis şi dânşii mă crezură.
Eu ziua tot lucram la pânzătură,

Dar peste noapte, la lumina torţei.
Eu deşiram tot ce lucrasem ziua.
Aşa-i tot amăgii trei ani de-a rândul.
Dar când trecură patru ani şi vremuri
Şi luni şi zile multe se-ncheiară,

Slugi mârşave,-mpietrite, mă trădară;
Veniră peste mine peţitorii,
Mă prinseră şi crunt m-ameninţară.
De sil - atunci mi-am isprăvit ţesutul.

Fidela Penelopa ca să îndepărteze peţitorii ei inventează un al doilea șiretlic, proba cu încordarea arcului lui Ulise și tragerea cu acesta prin douăsprezece capete de secure în așa fel ca țuguiul de aramă care trece prin ele să nu atingă pereții nici uneia. Fiind convinsă că această probă în afară de soțul ei Ulise nimeni nu o poate îndeplini, promitea că va fi soția acelui pretendent care reușește să treacă cu succes proba.

Homer descrie magistral în cântul XXI trecerea victorioasă a probei doar de către însuși Ulise care travestit în haine de cerșetor a sosit între timp acasă, precum și uciderea cu același arc a tuturor peţitorilor.



https://biblioteca-digitala.ro

Înainte ca să citǎm din epopee povestea celor întâmplate, remarcăm din punct de vedere simbolic puterea asociativă a probei cu procesul țeserii. Trecerea lin-subită a țuguiului prin orificiile capetelor celor doisprezece secure amintește de metaforele muzicale galopante ale țeserii, *du-te vino-ul* înaripat al suveicii[1] în rostul[2] urzelii, precum și intervenția cu lovituri presante, metalice ale spatei[3] în producerea țesăturii. Încă o observație: în coexistența alternativ-contrastantă a planurilor merită a se medita asupra complementarității retorice a țeserii pe tot parcursul galopant al planului mătăsii cu rezonanțele metalice ale acesteia din planul celălalt.

Iată acum, descrierea desfășurării probei din Cântul XXI la Homer:

Cântul XXI[4]

Şi urmărea cu ochii pe Ulise.
În vremea asta el umbla cu arcul,
Îl pipăia şi-1 învârtea-n tot felul
Ca nu cumva în lipsa-i îndelungă
Să-i fi fost coarnele de cari mâncate.

Iar peţitorii se mirau, şi unul
Zicea privind la altul mai de-
Din maţul răsucit de oaie, -ntocmai
Aşa struni şi el netrudnic arcul,
Cu dreapta-i prinse şi-ncercă el coarda,
Iar ea sună frumos ca ciripitul
De rândunică. Peţitorii fură

Cuprinşi de-amar şi toţi schimbară feţe.
Iar cerul bubui atunci prin nouri
Vădind semn bun: se bucură

[1] *Suveică*, piesă de lemn la războiul de țesut, de formă lunguiață, care servește la introducerea firului de bătătură în rostul urzelii. In *DEX*, *ed. cit.*, p. 919.
[2] *Urzeală*, ansamblul firelor textile paralele montate în războiul de țesut, printre care se petrece firul de bătătură pentru a obține țesătura. *Idem*, p. 1002.
[3] Spata, piesă la războiul de țesut formată dintr-un sistem de lamele paralele fixate la ambele capete, formând un fel de pieptene cu două rădăcini printre dinții căruia trec firele de urzeală. *Idem*, p. 879.
[4] Homer, *Op. cit.*, pp. 657-658.



https://biblioteca-digitala.ro

aproape:
„O fi om meşter, priceput la arcuri;
Va fi având şi el de-aceste-acasă;
Ori vrea la fel să-şi facă poate vr-unul,

520
De-aceea şi-1 tot dibuie milogul
Deprins la rău". Se mângâia un altul;
„Atâta bine şi folos să aibă
Cât va putea el să destindă arcul".
Aşa ziceau cu toţii. Iar Ulise

525
Cel iscusit, îndată ce-a pus mâna
Pe arcul mare, peste tot cu ochii
Îl cercetă. Şi cum un maistru vrednic
Pricepător la cântec şi la liră
Pe-un nou căluş întinde lesne coarda
Ulise
De piaza care domnul îi trimise.
Luă săgeata ce stătea stingheră

540
Pe masă lângă el, că celelalte
Ce-aveau să le cunoască peţitorii
S-aflau grămadă-n scobitura tolbei,
Şi-o trase el, de unde sta pe scaun.
De crestături şi coardă pân' la cotul

545
De corn al arcului şi-ochind în faţă-i
Zvârli săgeata, nimeri la ţintă:
Prin capetele de securi deodată
Trecu pe rând ţuguiul ei de-aramă
Şi dincolo răzbi. Şi-a zis Ulise:

550
„Vezi, Telemah, că chiar şezând pe scaun
Tot nu te ruşinează musafirul.

**Forma**

Forma piesei este una generativă. Chiar auto-generativă. Justețea butadei latine, *forma dat esse rei* – forma dă esență lucrului – se adevărește treptat, pe parcursul genezei, și oarecum, într-o retroversiune, ca „un fel de pasăre care zboară invers”[1]. Funcția generativă a formei îl călăuzește

[1] Nichita Stănescu: „Către cititorul cărţii acesteia. Înşiruirea de versuri din faţa dumneavoastră este *un fel de pasăre care zboară invers*, – ca să repet o inspirată imagine a lui Borges”– scrie în Prefața volumului *Ordinea cuvintelor* II, Carte românească 1985, p. 6 [sublinierea noastră].



https://biblioteca-digitala.ro

pe spectator, ca pe parcursul audiției, întorcându-și atenția de la momentele prezente ale percepției spre trecutul reprezentărilor avute, să-și readucă aminte din istoria evenimentelor arhetipale mituri, legende, istorioare care se asociază din inconștientul colectiv[1] mesajului creației în cauză.

Capacitatea semantică a arhetipului, ca și a simbolului fiind polisemică mesajul ideatic și sentimental al discursului pe care îl generează are un rol determinant asupra devenirii formei.

În partitura investigată sensurile multiple ale mesajului, de altfel deschise la conversație, conduc la apariția unui câmp generativ formal cel puțin cuadruplu direcțional:

a) este menit să dea spațio-temporalitate liberă unei procesualități evolutiv succesive, aidoma structurii motetelor sau madrigalelor renascentiste sau baroce;

b) să ofere șansa evoluției contrastante, metonimice a confruntărilor;

c) să ofere „în absență" modalități asociative unor evocări arhetipale pa axa paradigmatică a discursului muzical și *în fine*;

d) să le asigure conviețuire dialogantă printr-o complementaritate „antifonală și/sau responsorială planurilor alternativ contrastante

[1] „În psihologia lui C.G. Jung arhetipul este definit ca fiind conţinutul de reprezentări primordiale originare şi eterne ale inconştientului (ca dragonii, paradisul pierdut). Se manifestă în legende, visuri, deliruri, metafore. Post freudienii consideră arhetipul ca »forme de complexe« endogene, înnăscute, preformate care mobilizează şi animă materialul experienţei individuale, dar şi al inconştientului colectiv. (…) Noţiunile de inconştient colectiv, de arhetip şi de simbol au deschis o poartă spre înţelegerea unui »fond comun« în care omul e înscris de la naştere şi în care circulă şi sunt înţelese mituri, basme, legende care impresionează şi prin care omul găseşte temele din fantasmele sale spontane. "- citim la Ursula Șchiopu în: *Dicționar de psihologie*, coordonare: Ursula Șchiopu, Editura Babel, București, 1997, p. 77-78.



https://biblioteca-digitala.ro

În consecință, prima direcție promovează forma în ciorchine sau în ghirlande, a doua, tema cu variațiune, cea de-a treia, contururile formei de rondo-sonată și cea de a patra, miniaturale episoade concertante.

Dintre ele însă nici una nu se supune celorlalte, ci conviețuiesc toate într-un cumul al devenirii *in nascendi.* Ghirlandele și ciorchinele contribuie în continuitate lor lineară la schițarea evolutivă a expunerii tematice. Prin juxtapunerea componentelor lor se nasc planurile contrastante ale temei cu o dublă valență semantică. Tema va genera șirul variațiunilor duble ale piesei. Iar caracterele multicolore ale acestora ne vor călăuzi în sfera tripartită a formei de sonată.

## Geneză tematică și implicațiile sale asociative

Structura tematică se grupează pe două planuri sonore de relativă independență. Potențialul ei variațional ne amintește de structura temei – *Aria*[1] – celor 30 de variațiuni *Goldberg* pentru clavecin de J.S. Bach. Diferența construcției constă în *sincronia suprapusă* a celor două componente prescrisă pentru mâna dreapta (discantul) și mâna stânga (cvasi basso continuo) la Bach, iar aici în *diacronia succesivă* a genezei celor două planuri organizate în diferite repartiții la cele patru compartimente ale formației.

Planurile tematice au sensuri premonitive în semnificarea conținutului asociativ-metaforic, pe care le vom înțelege în profunzime doar pe parcursul lor generativ-evolutiv, din moment în moment ale discursului.

Din învelișul tainic al simbolicii putem întrezări contururile legendelor Anei Sânziana și ale Penelopei, sentimentele lor pline de pasiuni dramatice ascunse în procesul

[1] J. S. Bach, *Aria mit verschidenen Veränderungen*; a se vedea analiza detailată a piesei în: Sigismund Toduță în colaborare cu Vasile Herman, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach* vol. III. Editura Muzicală, București, 1978, pp.116-183.



https://biblioteca-digitala.ro

țeserii unor pânze cu speranța de a fi salvate de pețitorii lor, pretendenți cu intenții deloc binevenite…

O privire longitudinală asupra structurării formei arată astfel: a) Expoziție, introducerea gravă, geneza planurilor tematice contrastante; b) Partea mediană – șirul a opt variațiuni – Finalul, cvasi-repriza, coda.

**Secţiunea longitudinală**

**EXPOZIŢIA**

**Grave** (m. 1-19) Introducere gravă

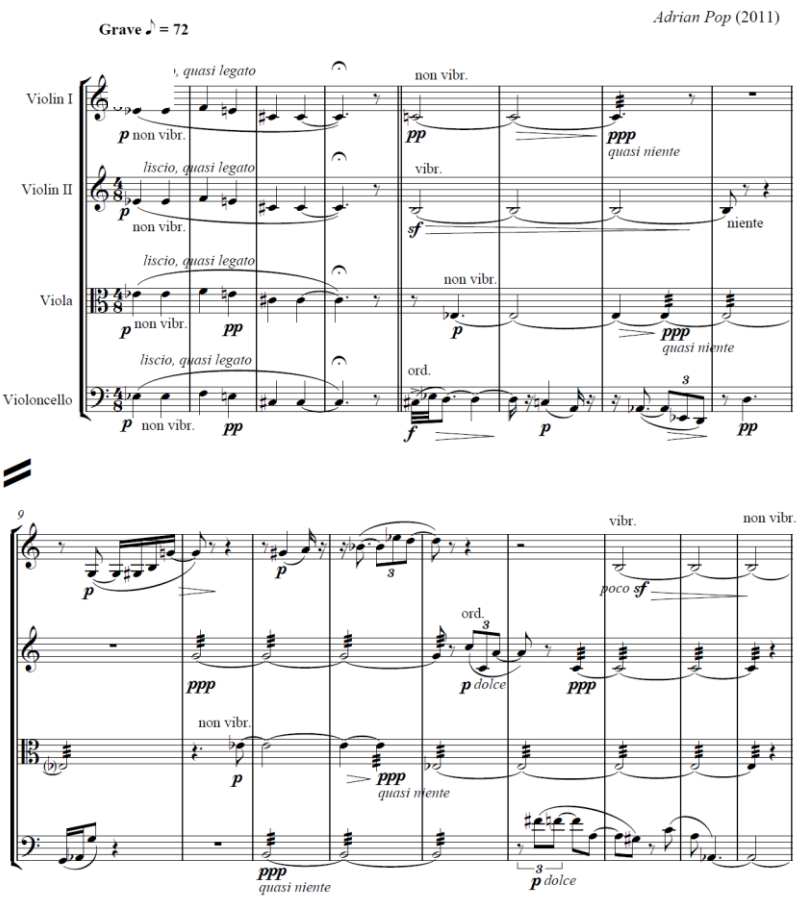
Incipitul porneşte cu o linie melodică la unison conducând la formarea melopeică a unui ison[1] cu funcţii centripetale multiple care va genera *planul sonor ondulant al metalicului* semnalat în titlu. Potrivit indicaţiilor de interpretare[2]– curge neted, contiguu, impresiv.

*Primul plan* se construiește după o scurtă evocare a unei *introduceri grave* (m.1-4). Unisonul celor patru măsuri reprezintă prima asociere programatică legată de cuvintele cheie alegorice ale titlului piesei – mătasea și metalul – prin întreţeserea plată (liscio) a sunetelor componenete *mi bemol-fa-mi becar-do diez.*

În continuare, procedeul de toarcere cedează locul construirii primului plan tematic acel al *metalului*. Este un plan sonor virtual efervescent în continuă schimbare. Cvasi-motivele sale generative sunt destinate manifestării „culorii plăcute” a metalului pe de o parte, pe de alta, manevrării contrastante ale relațiilor dramatice cu celălalt plan tematic.

[2] *liscio, quasi legato, non-vibrato, vibrato, quasi niente, dolce, expressivo*

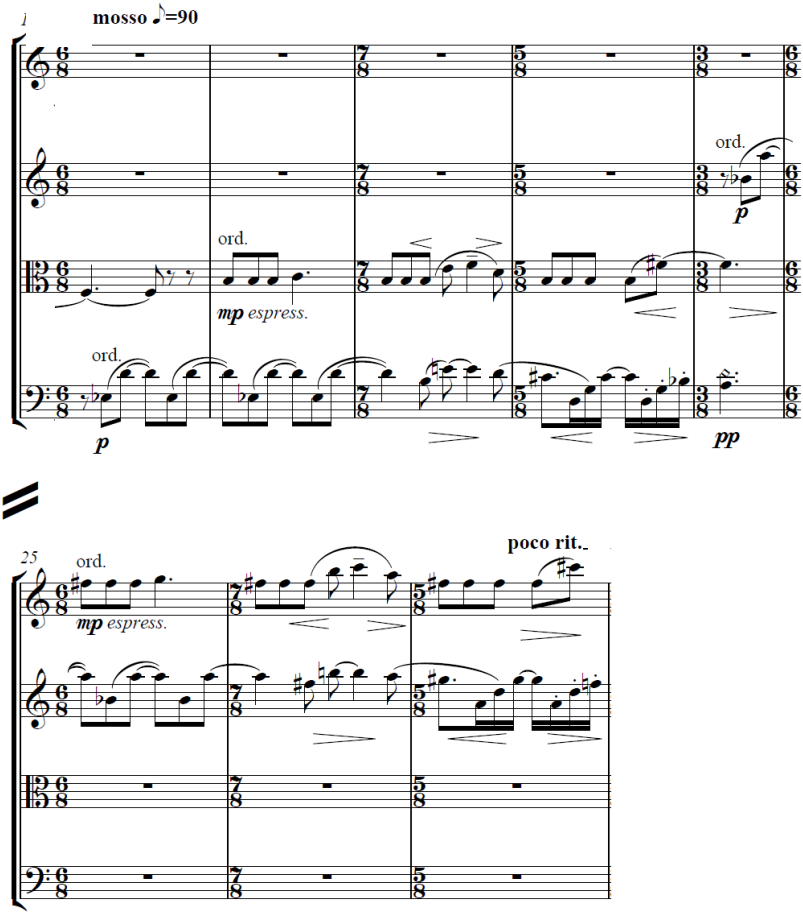


https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muz. nr. 1

M 20 **Più mosso ♪=90** (m.18-27)

Finalizarea prezentării planul sonor ondulant al *metalicului.* Expune inversat, la septimă mare ascendentă, faza dublă a isonului, care va deveni pe parcurs mobilul tranziţiei între planurile contrastante ale structurii:



https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muz. nr. 2

**A tempo (♪=90)** (m. 28-30)

Anticiparea expunerii *in abrupto* a *planului galopant al mătăsii*. Nucleele sonore de câte trei şaisprezecimi formate repetitiv vor avea, de asemenea, roluri de orientare spaţio-temporală a coexistenţei planurilor contrastante.

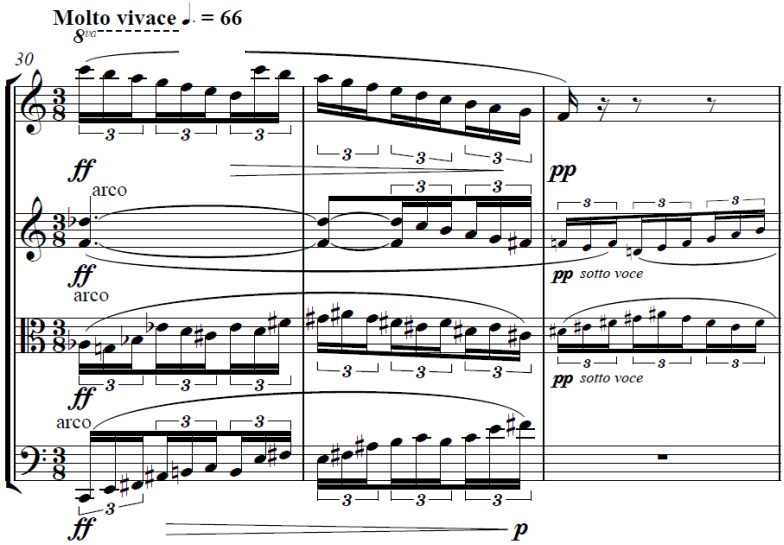


https://biblioteca-digitala.ro

*Cel de al doilea plan* tematic este un plan virtual cu frecvente și subite transgresiuni în ipostaze reale. Diferențele celor două stadii sunt menționate și în notație: momentele virtuale ale planului sunt caracterizate cu pasaje repezi, de regulă descendente, imprimate în note de ornament arpegiate, iar stadiile reale sunt înscrise în note obișnuite, propriu-zise. Planul virtual are menirea în a reflecta luminozitate asociată de strălucirea imaginii și în oferirea metaforică a unei perdele de tul mătăsoase drept decor pentru sensibilizarea lirică a întâlnirilor contrastante între cele două ipostaze tematice ale variațiunilor. Este de remarcat în geneza expozitivă a primei apariții impunătoare a planului mătăsii în *ff, molto vivace* (m.31 și urm.) Deși virtual, planul al doilea nu renunță la egalitate de drepturi în confruntări dialogante.

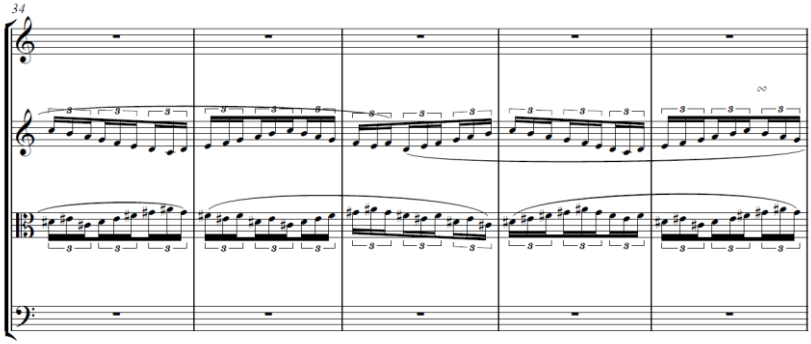
**Molto vivace ♪. = 66** (m. 31-81)

Apariţia subită vertiginoasă a *planului galopant al mătăsii*. Se poate observa în notația de tip ornament trecerea după două măsuri a galopului în ipostaza imaginii virtuale, metaforizând perdeaua de tul sonoră a mătăsii.

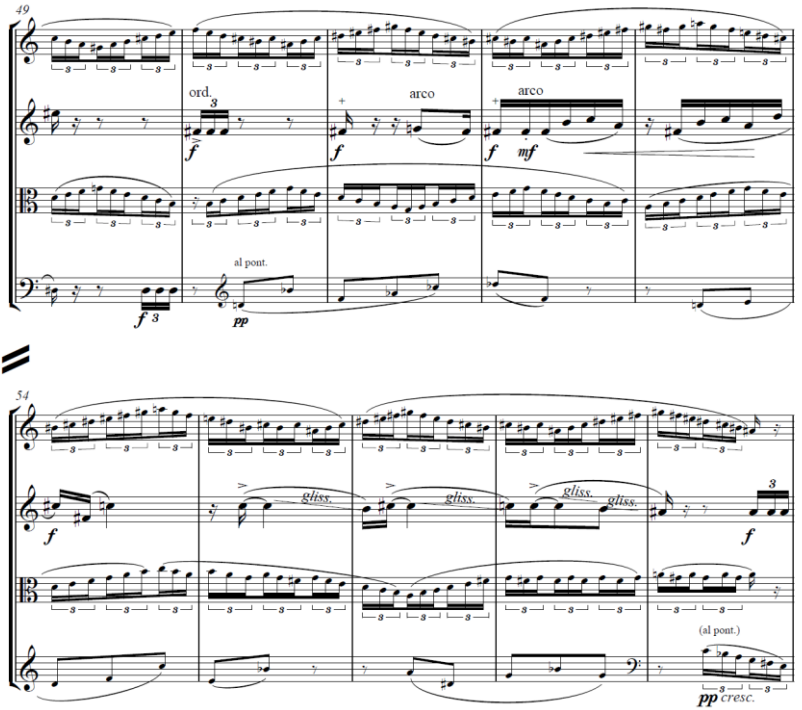





https://biblioteca-digitala.ro




Ex. muz. nr. 3

În măsura 50 încep contrastările celor două planuri alternante.

Ex. muz. nr. 4



https://biblioteca-digitala.ro

Apar mozaicat elemente ale planului ondulant, al *metalicului* şi însoţesc, când paralel, când învăluind planul galopant al *mătăsii.*

Indicaţiile[1] cu arcuş, cu voce scăzută,[2] la căluş glissando, evidențiază bogăţia timbrală a interpretării planului metalic.

Dinamica mişcării planului galopant, al *mătăsii* – sugerează asociativ începutul subit al ţeserii.

Între măsurile 76-81, după o scurtă acutizare a confruntărilor între planuri, apare tendinţa de finalizare a pasajului. Cursa frenetică a planului mătase îşi ia sfârşit, apar măruntele triade repetitive semnalând oprirea care se şi întâmplă într-o scurtă cadenţă gravă; intensitatea se reduce la *ppp* respectând indicaţiile *de pesante, arco ordinario, rallentando molto, intenso.* Cu fermata măsurilor 80-81 se încheie partea propriu-zisă a Expoziției.

## PARTEA MEDIANĂ

### Variațiunile 1 – 8

Ele alcătuiesc partea mediană, de travaliu propriu-zis al piesei. Sunt, în marea lor majoritate, variațiuni „duble", cu supra-poziționarea celor două planuri motivice, evidențiind coexistența lor când mai contrastantă, când mai complementară.

**Prima variaţiune** (m. 82-130)

Începutul părții mediane. Ne aflăm în lumea catifelată a sunetelor. *Planul mătase* apare în imagine virtuală.

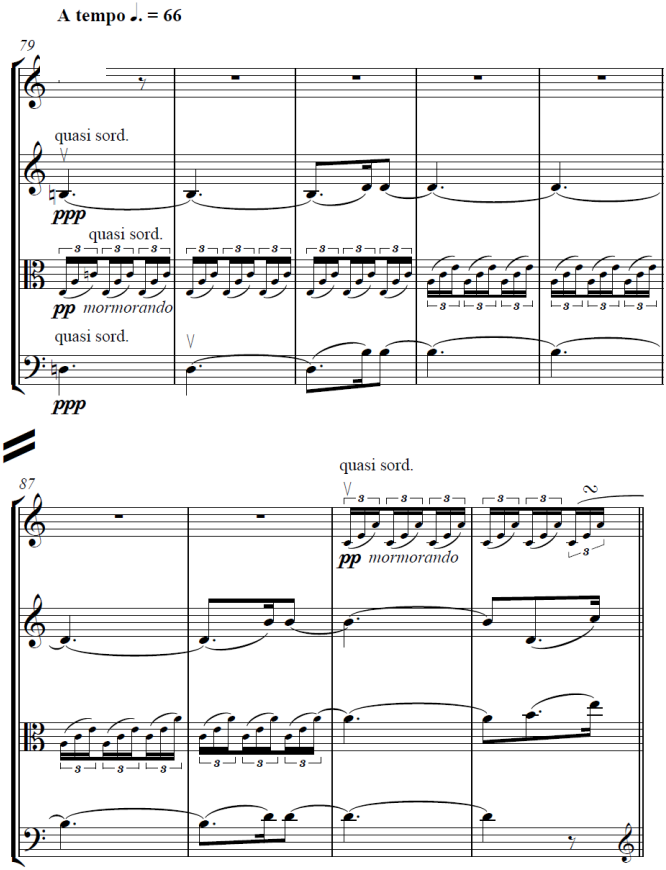
---

[1] *arco, sotto voce. al pont., arco, glissandi, al pont (m.65 – 70) arco semple, pesante, arco ordinario*

[2] *sotto voce* (loc. it. „sub voce"), indicație dinamică* și culoare care recomandă interpretarea unui pasaj cu voce (1) scăzută, surdă; mai puțin decât *mezza voce*, in:* DTM, *ed. cit.*, p. 458.



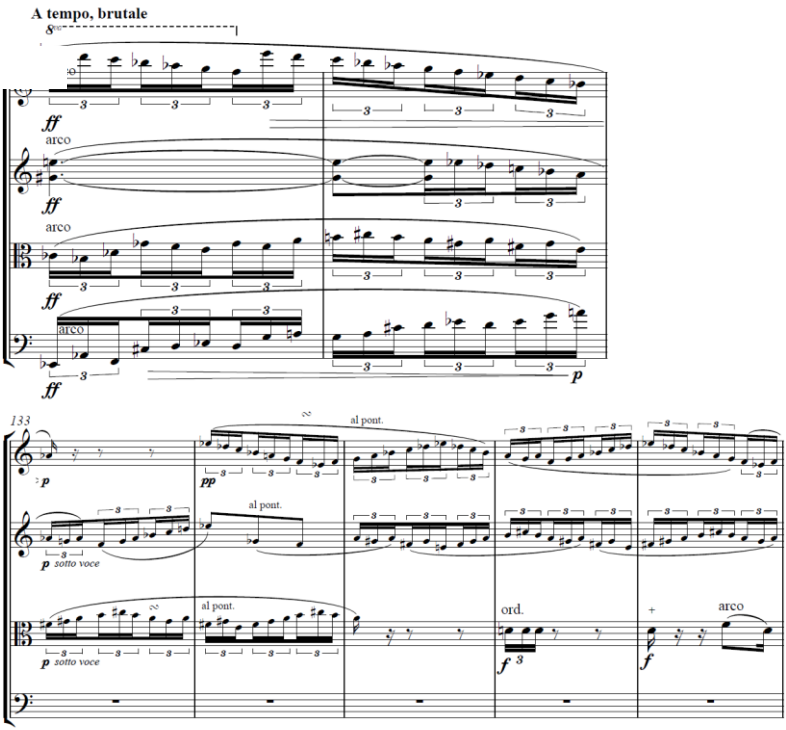
https://biblioteca-digitala.ro

Discursul de ansamblu evidențiază începutul țeserii mătăsoase intime în planuri contrastant - cursive de la violă la vioara I, apoi vioara II și din nou la violă. Se remarcă, pe de o parte la momentele compuse cvasi ornamental, finețea măgulitoare a nuanțelor în conceperea și interpretarea pasajelor planului mătase, prin distincții grafice ale notației între imaginar și real muzical, notație fină, subțire de alură ornamentică, a perdelei sonore de tul, iar pe de altă parte, se reține o grafică *bold*, palpabilă în discursul real metalic.

Ex. muz. nr. 5



https://biblioteca-digitala.ro

**Variaţiunea a doua** (m. 131-172)

Procesul evolutiv trece printr-o nouă ipostază (*a tempo, brutale*). Deși discursul este similar cu formelor sale antecedente, aici reapare cu o dinamică expresivă diametral opusă (*ff*). Ambele planuri, – metalic şi mătăsos – trec în procesul unor schimburi de esenţă. Se construiește toposul retoric al metaforei țeserii simbolice. Planul mătăsii începe naveta sa între stadiile perdelei virtuale de tul și imaginea unei pânze în curs de țesere. Iar planul metalic se configurează în dute-vino-ul suveicii printre rostul urzelii, precum și în intervenția cu lovituri presante metalice ale spatei războiului de țesut. Se prevestește apoteoza pasiunilor fidelității (Penelopa) și/sau ale evitării incestului (Ana Sânziana).

Ex. muz. nr. 6



https://biblioteca-digitala.ro

Măsurile 136-172 înfățișează apoteoza confruntărilor dintre planuri. Coexistența lor tensională conduce la paroxism.

**Variaţiunea a treia**
(m. 173-187)

Începând cu o aclamație furioasă la vioara I dispar amprentele distinctive ale celor două planuri și apare o nouă structură, mai precis, o antistructură a unor glissando-uri conversative conducând la o sonoritatea paroxistică. Discursul se fărâmițează, destructurându-se linear în și prin aceste glissando-uri.

Ele fiind veritabile linii drepte arhitecturale, precum le considera și Xenakis[1], joacă totodată rolul perspectival de remontare a destructurărilor.

[1] Citat dintr-o conversație cu Xenakis:

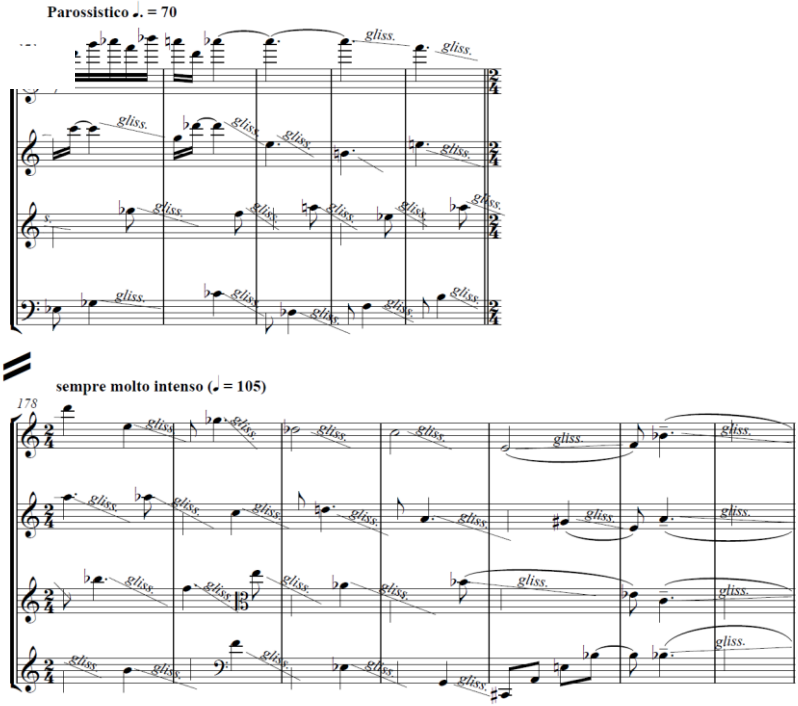
"- Putem percepe crescendo-ul şi decrescendo-ul ca şi glissando al intensităţii?

- Da, bunăoară, în astfel de cazuri intensitatea se modifică faţă de timp în continuu, similar glissando-ului

- Iar linia Pavilionului Philips nu este oare linia glissando-ului în spaţiu?

- Sigur că da. Ce reprezintă o dreaptă într-un spaţiu bidimensional? Modificarea permanentă a unei dimensiuni faţă de cealaltă. Acelaşi lucru se întâmplă în relaţia înălţime/temporalitate: dreapta reprezintă schimbarea permanentă a înălţimii în timp. Diferenţa dintre spaţiu fizic şi cel muzical constă în faptul că primul este omogen, atât sub aspectul lungimii cât si sub acel al distanţei. În muzică însă natura celor două dimensiuni (înălţimea sonoră şi timpul) sunt străine una faţă de cealaltă, putându-se legate doar prin rânduire. Muzicienii vechi, Guido d'Arezzo şi alţii, nu a fost în clar cu aceasta, şi nici cei de astăzi nu o cunosc. Eu am meditat mult despre această problemă şi acum o văd clar". In Varga Bálint András, *Beszélgetések Iannis Xenakisszal* (*De vorbă cu Iannis Xenakis*), Zeneműkiadó, Budapest, 1980, p. 78.



https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muz. nr. 7

Între măsurile 173-187 tensiunea se menţine prin atacuri glissande susţinute, gradarea lor intensificându-se de la măsura 178, *sempre molto intenso*[1]**,** până la măsura 187, de unde în *diminuendo* ne conduce la intermezzoul surprizelor.

**INTERMEZZO şi variaţiunea a patra** (m. 188-215)

Surpriza se realizează prin *metafora „Phaaa"* a sfâşierii. După momentele apoteotice ajungem în liniştea iluzorie a evenimentelor dramatice. Liniştea aparentă tăinuieşte însă ruperea, sau cel puţin intenţia ruperii în bucăţi a planurilor

[1] Simplu, cu multă intensitate.



https://biblioteca-digitala.ro

contrastante – metaforic vorbind țesuturile, pânzele muncite cu atâtea trudă și sacrificiu – printr-o autodistrugere disperată. Ne întrebăm: Ana Sânziana sau Penelopa își nimicesc produsul trudei lor extenuante? Crezul lor în puterea jertfei cedează locul unei resemnări disperate? Nu! Bunăoară, culminația sfâşierii este înlocuită cu mascarea acesteia. Ne aflăm în zona poantelor surpriză[1]. Explozia aşteptată este evitată printr-o linişte, în felul ei, poate, şi mai ameninţătoare. În măsurile 191-192 se produce ceva cu totul aparte: pe fundalul unui ison multiplu în *ppp* intervine *vox humana ff*, glasul la unison al celor patru interpreți. Fără sunet, respirând cu gura deschisă interpreții rostesc expresia *Phaa*[2] în *fortissimo* lugubru, iar apoi în scădere ispăşitoare[3] care în măsurile 207-208 se repetă la un nivel mai ridicat al intensității sonore (*idem, come prima, ma piu alto*). Este ***Poantă scăzută***. Ruperea, nimicirea, sfâşierea, sfârtecarea pânzei în bucăţi este preschimbată în intonarea

[1] Termenul ***poantă scăzută***, în original *die fallende Pointe*, apare în analizele scenice asupra discursului muzical mozartian la muzicologul şi regizorul austriac Ernst Lert (1883-1955) în lucrarea sa întitulată *Mozart aus dem Theater* (Berlin, 1918). A se mai vedea studiul lui Liebner János, *Mozart a színpadon* (***Mozart pe scenă***), Budapest, 1961.
*Die fallende Pointe* reprezintă unul dintre toposuri cu efecte subite, neașteptate pe care am căutat să-l traducem ca ***poantă-surpriză*** sau ***poantă scăzută*** şi care apare, de regulă, la fazele de finalizare ale unor *momente cheie, momente fecunde* ale desfăşurării procesului muzical.
Poanta scăzută ocupă un ***spaţiu*** de configurare şi un *timp* de desfăşurare retorică mai mare decât dimensiunile mecanismului propriu-zis ale figurilor stilistice ca atare. Similar componentelor nomenclatorului analizelor morfologice, toposul poantei-surpriză corespunde, ca spaţiu şi timp semantic, articulaţiei formei condiţionate pe parcursul sau la sfârşitul unei structuri muzicale închegate. Are menirea de a surprinde prin înlocuirea poantei de natură dramatică cu subsumarea înăbușită a acesteia. Pauzarea neașteptată a mecanismului de finalizare prin impactul unei poante conduce la un efect estetic conflictual și mai mare decât de cel produs de o cadență oarecum așteptată deja.

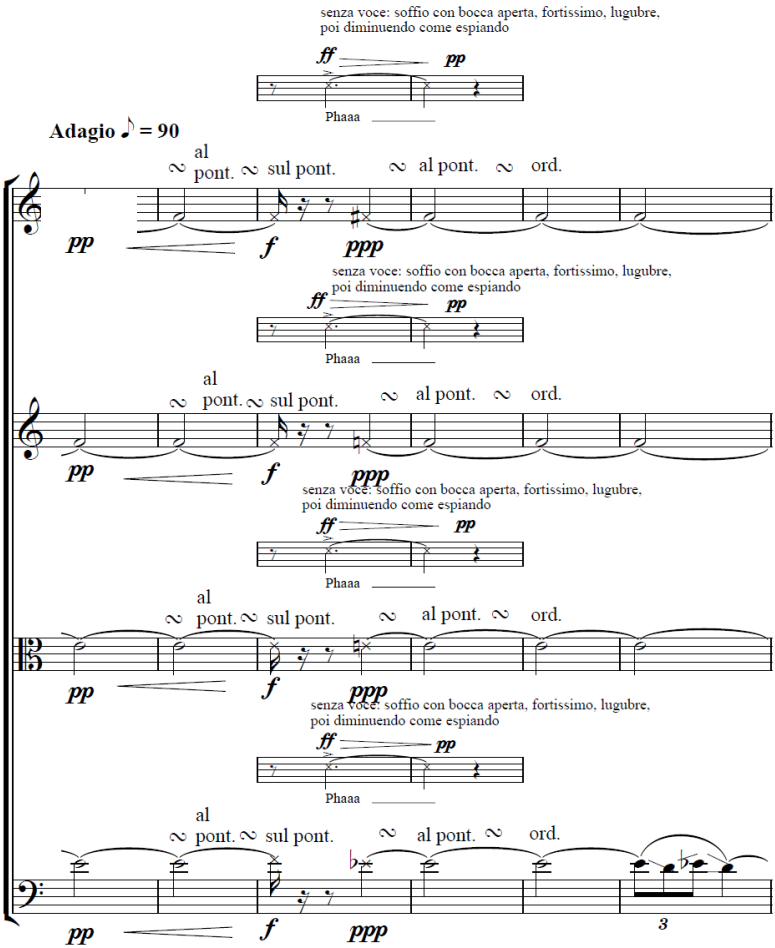
[2] Cu indicaţia senza voce: soffio con bocca aperta, fortissimo, lugubre,poi diminuendo come espiando.

[3] A se vedea indicația partiturii: *senza voce: soffio con bocca aperta, fortissimo, lugubre, poi diminuendo come espiando*.



https://biblioteca-digitala.ro

unui sunet virtual al acestora. Este o ingenioasă tehnică a interpretării plasticizante, o *surpriză-montaj* construită din intervenția nemijlocită, vie a vocii umane – expresia *Phaaa* – în contextul timbralității bogate a corzilor.




Ex. muz. nr. 8



https://biblioteca-digitala.ro

**Variaţiunea a cincea** (m 215-251)

O culoare și o lumină strălucitoare, aducătoare de liniște sufletească confirmă salvarea jertfei și speranța în mai bine al unui final îmbucurător, evlavios (deși până la finalizarea acesteia probele contrastante mai continuă).

Aici, esențializarea culorii și a strălucirii apare într-o timbralitate bipolară:

metalic

**Lumină** culoare Plan I. imanentă / strălucire Plan II. transcendentă **Timbralitate**

mătăsos

Timbralitate bipolară direcționată concomitent spre ambele planuri tematice – (m. 215 și urm.): a) spre planul metalului marcând *coloristica* luminii; b) spre planul mătăsii – evidențiind *strălucirea* luminii.

Hermeneutica arhetipului medieval al culorii şi strălucirii arată, că ele au reprezentat pe traiectoria lor evolutivă polii imanent și transcendent ai luminii. Polul imanent – *culoarea* – a fost o moștenire reprezentând ethosul antichității. Preluat de către Sfântul Augustin începe transcenderea sa în strălucire. Canonul moștenit prin Cicero a avut menirea de a salvgarda tradiția antică pentru noua societate. Cel nou – al strălucirii – finalizat de Sfântul Toma de Aquino a condus la strălucirea cerească simbolizând Trinitatea: Tatăl, Fiul și Sfântul Duh. Apariția și dezvoltarea canoanelor le recapitulează Gilbert și Kuhn[1] astfel: „Sf. Augustin (354—430), urmându-1 pe Cicero, a cărui definiţie ajunsese un loc comun, definea frumuseţea ca »proporţie a părţilor, împreună cu o anumită calitate plăcută a culorii«[2]. Alte definiţii medievale difereau prea puţin în modul de a concepe armonia formală. Albertus Magnus definea frumosul

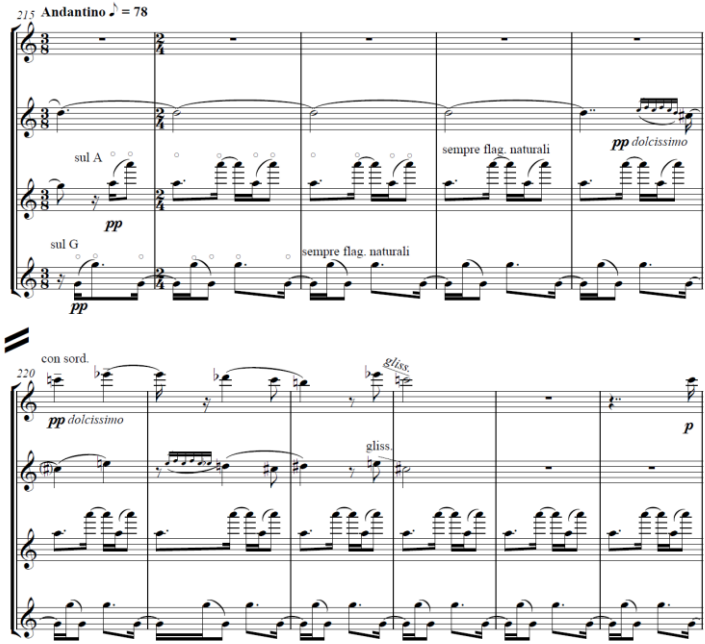
[1] A se vedea, K.E.Gilbert – H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1972 p. 131.

[2] *Nicene and Post nicene. Fathers,* ser. I, V: II, *Cetatea lui Dumnezeu.* XXII, XIX, p. 497.



https://biblioteca-digitala.ro

ca o »comensurabilitate elegantă«; Bonaventura, ca o »egalitate numerabilă«[1] Toma din Aquino, ca implicând cele trei condiţii ale integrităţii, proporţiei şi strălucirii[2]". *Mutatis mutandum*, de la lumină la timbralitate, paradigmele metalicul și mătăsosul pe plan muzical pot avea – precum sugerează tabelul de mai sus – același comportament mutativ de la o ipostază imanentă la aceea transcendentă. Această mutație se poate întrezări în cvartetul evidențiat în drum spre transcendență, mai ales în momentele sale finale – *Adagio religioso (Chiesa del Palestrina*) și *Un poco meno mosso (Pequeña chacona de los recuerdos*) în măsurile 451-495.

*Andantino* (m. 215-245)

Ex. muz. nr. 9

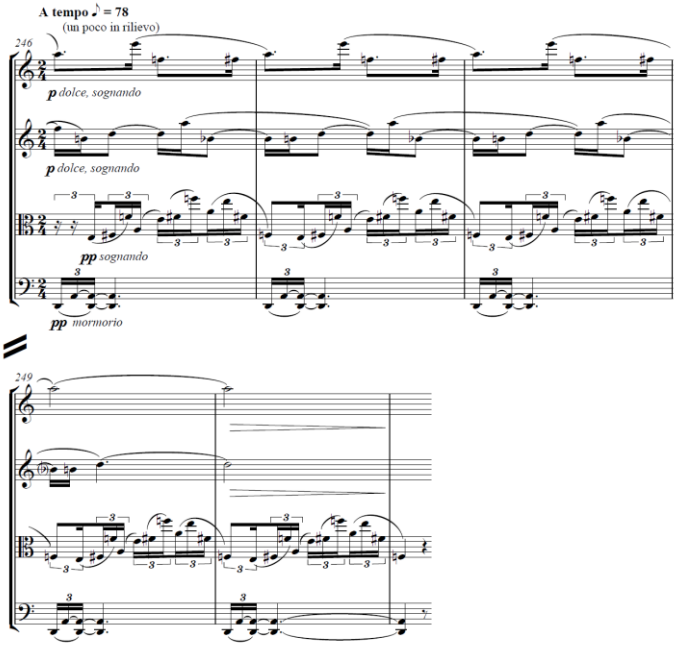
[1] *Opere,* ed. Quaracchi, I, 544.
[2] *Summa theologica,* I, 39, 8, trad. Părinţilor dominicani, ed. a II-a, Londra, 1921, p. 147.



https://biblioteca-digitala.ro

Așadar, variațiunea a V-a începe în *pp dolcissimo*, prezentând o scurtă tranziţie în maniera punții dintre părţile trei şi patru ale *Simfoniei Destinului* beethoveniene: anticipează sugestiv tensiunea crescândă a variațiunilor următoare, o tensiune interceptată în momente succesive. Vocile grave intonând alternativ flageolete naturale[1] pe coarda *La,* viola și pe coarda *Sol,* violoncelul, creează o deschidere neliniştitoare împreună cu jocul *con sordino* în *pp dolcissimo* al vocilor superioare purtătoare de apogiaturi pasagere de tipul unor intonaţii populare baladești.

*A tempo* (m. 246-251)

Este construit din fărâmituri ale planului metalic producând o mică reliefare a unei dulci reverii.[2]

Ex. muz. nr. 10

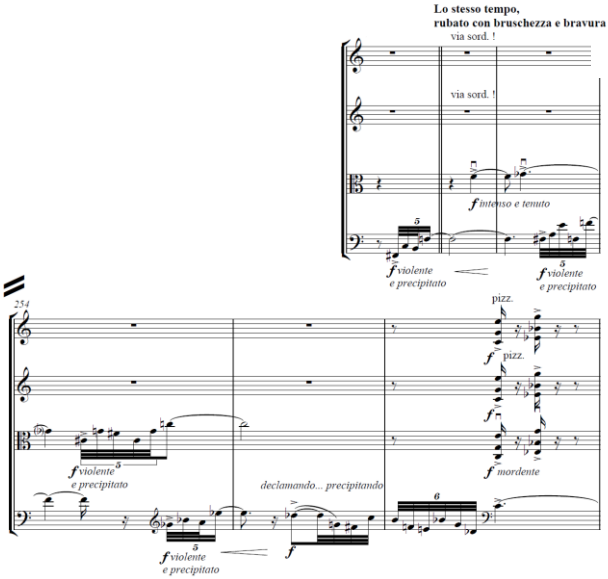
[1] Indicaţia: *sempre flag. naturali*.
[2] Un poco in relievo dolce sognando.



https://biblioteca-digitala.ro

**Variaţiunea a şasea** (m. 252-268)

Reprezintă un dialog concertant între violoncel și violă confruntat cu acordurile prompte pizzicato ale vocilor superioare. Este un moment tranzitiv de pregătire a părții centrale culminative. Dialogul începe cu anticiparea episodului concertant din variațiunea a opta. Se înfățișează în acelaşi tempo ca dinainte, dar într-un discurs dinamic emoţional diametral opus antecedentelor, personificând un rubato cu duritate şi bravură[1]. Apar în ordinea desfășurării indicaţiile: ***fără surdină, violent şi precipitat, declamativ, precipitant***[2].

Prima serie de acorduri întretaie componentele mozaicate ale *planului metalic* în execuţie *pizzicato*. Materialul prelucrat își are originea în metaforele incipitului *Grave,* un pasaj ameninţător care prevestește declanşarea culminaţiei principale a compoziţiei, expuse edificator în următoarea variațiune.

Ex. muz. nr. 11

[1] A se vedea indicația pe partitură: *Lo stesso tempo, rubato con bruschezza e bravura*.
[2] *Via sord. violente e precipitato declamando, precipitando*.



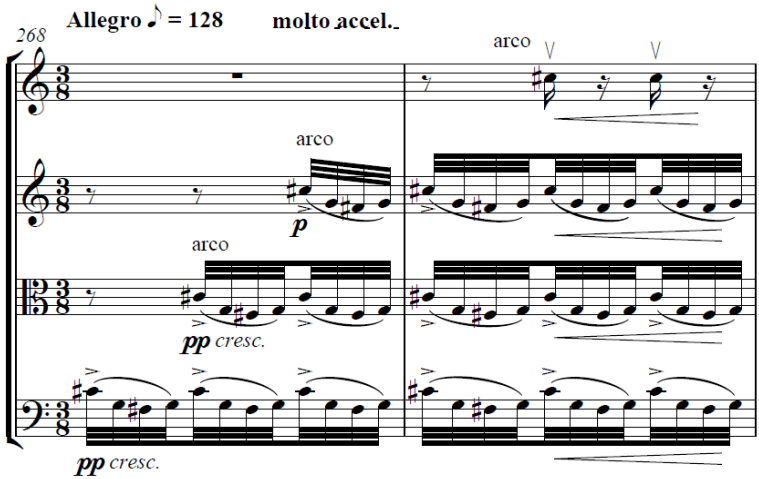
https://biblioteca-digitala.ro

**Variaţiunea a şaptea** (m. 268-421)

Reprezintă cea mai lungă componentă a piesei, totalizând 154 de măsuri. Înfățișează culminația mesajului pasional în plenitudinea sa.

Ne oprim asupra momentelor cheie ale variațiunii.

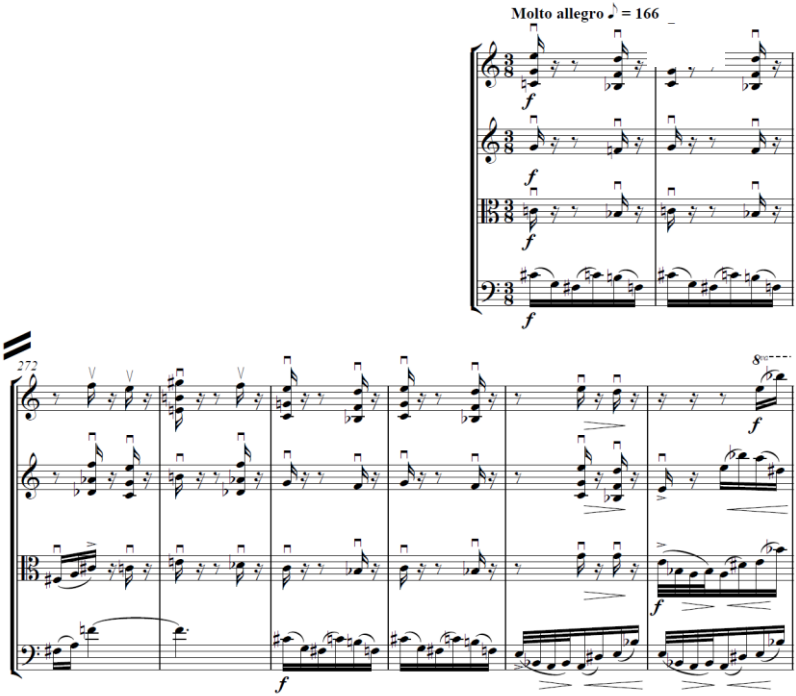
1. *Molto accelerando;* ne aflăm în toiul culminaţiei centrale. Metaforele țeserii se subțiază. Cele două optimi de *dodiez* în măsura 269 decupate din începuturile grupetelor de treizeci și doimi metaforice ale țeserii anunță într-un ritm sacadat verticalizarea acțiunii. Prin anticiparea apariției în rol al unor serii de acorduri izbitoare ne cuprinde o primă impresie că țesăturile discursurilor orizontale vor fi întretăiate. Ne putem întreba însă, de pe piedestalul asociativ al evocărilor, că menirea acordurilor semnalate constă chiar în întretăierea pânzei țesute de eroinele legendelor? Potrivit fidelității Penelopei sau dârzeniei Anei Sânziana dramatismul discursului simbolizează mai mult, credem, intensificarea însăși a trecerii într-un *du-te vino* înaripat al suveicii și gradarea loviturilor pesante ale pieptenului spatei în producerea țesăturii, reflectând edificator pasiunea, voința și abnegația eroinelor amintite.




Ex. muz. nr. 12

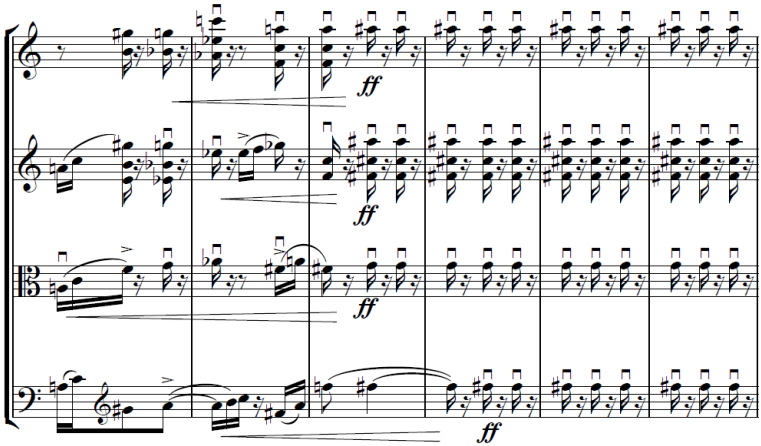


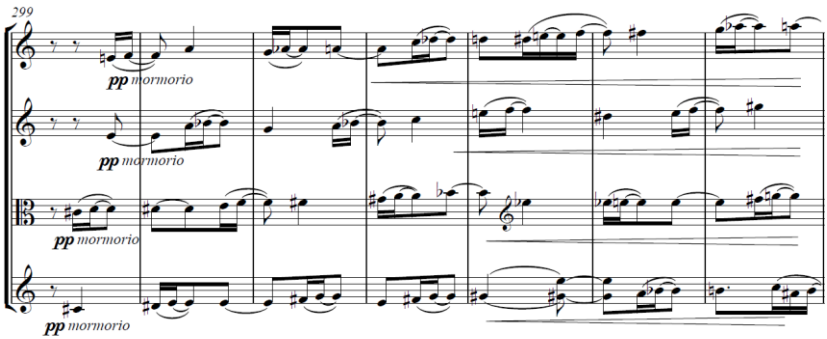
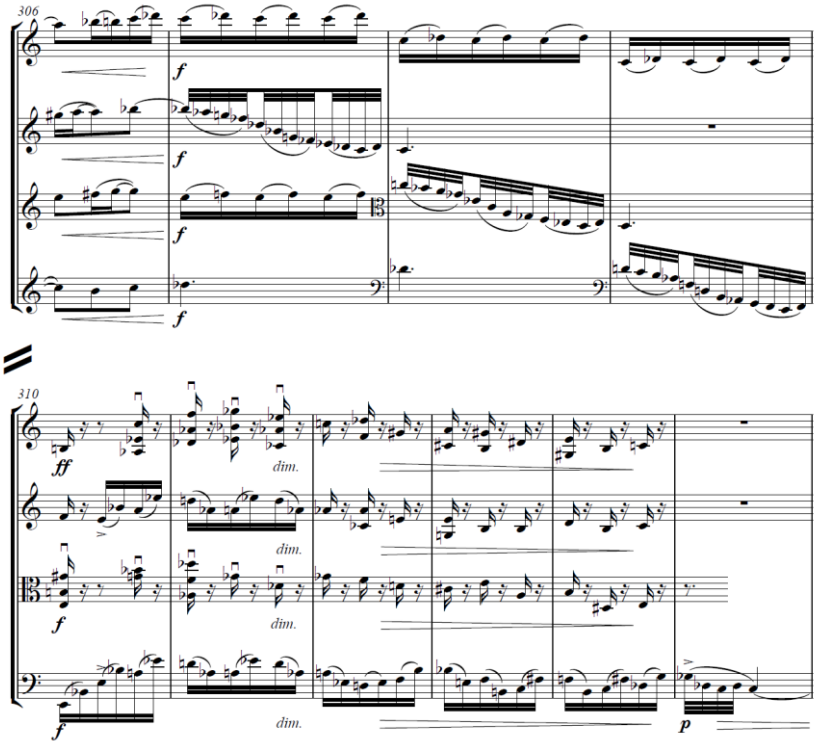
https://biblioteca-digitala.ro

2. Motivul planului galopant trece din stadiul virtual-aerian într-o ipostază real-plastică, aidoma muncii pasionale de țesut pânza salvatoare împotriva pețitorilor, fie ai Penelopei, fie al Anei, în chipul soarelui frate (*Molto allegro*, m. 270-292)

Ex. muz. nr. 13

3. În măsurile 293-298 se amplifică dinamica expresivă a acordurilor purtătoare de pasiuni în apropierea lor grăbită spre culminaţia paroxistică în *ff* a discursului.



https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muz. nr. 14

4. Nivelurile metaforice ale acțiunii la războiul de țesut se desprind. În măsurile 299-309 se evidențiază du-te-vino-ul suveicii, apoi în măsurile 310-312 cele două niveluri mobile – înariparea suveicii și bătăile (acordurile) pieptănelui spatei războiului de țesut – reapar complementar, încetinindu-se ambele de la măsura 312 la măsura 314.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muz. nr. 15

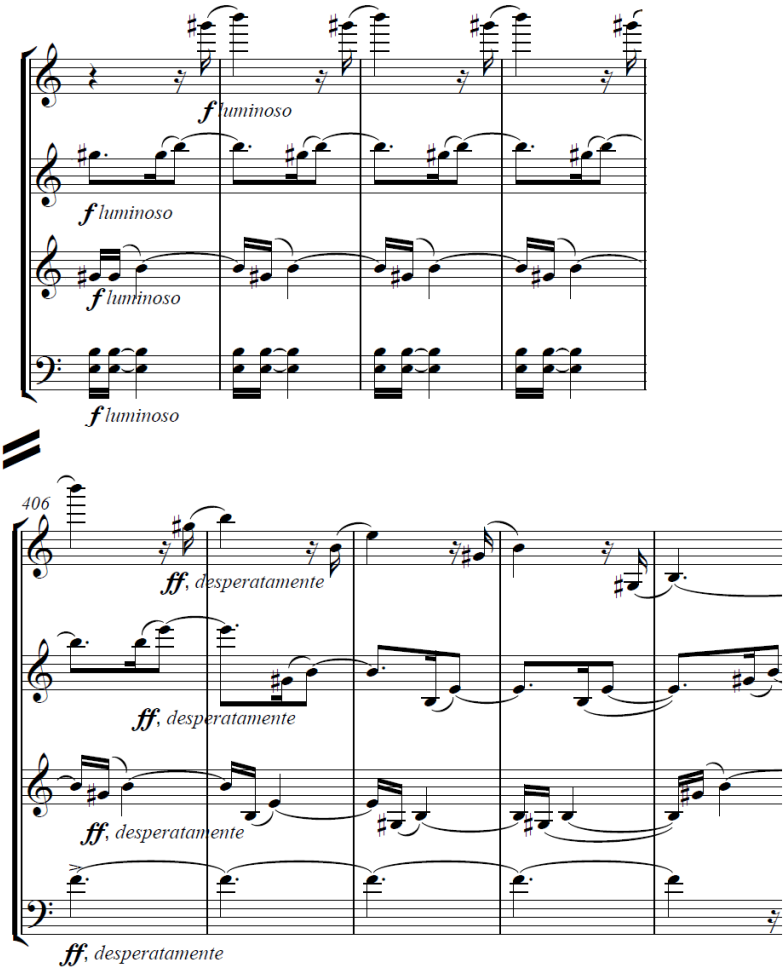
5. În continuare, de la măsura 329 se evidențiază din nou planul acordurilor purtătoare de geneză verticală a procesului formei.

6. Măsurile 345-354 readuc la egalitate discursul valului galopant cu succesiunea acordurilor dialogante prompte care îl însoțesc.

7. Începând cu măsura 402 evoluția verticală a discursului încetează definitiv, rămâne prezența variată în lanţul jucăuş al intervalelor repetitive evocatoare a navetei suveicii printre lamele spatei. Procesualitatea lor trece prin trei etape.



https://biblioteca-digitala.ro

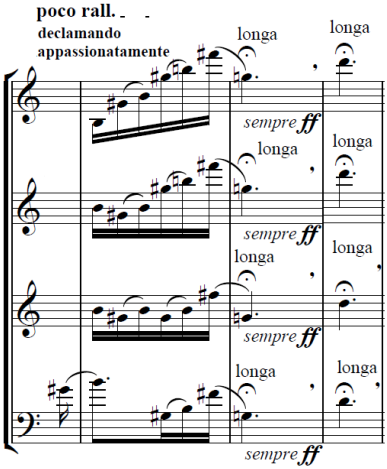
a) În prima metabolismul evolutiv al discursului trece prin scurte faze ale căror acompaniamente emoţionale sunt reflectate variat, de la luminos la disperat[1] (m. 402-410):

Ex. muz. nr. 16

[1] *De la luminoso la disperamente*.



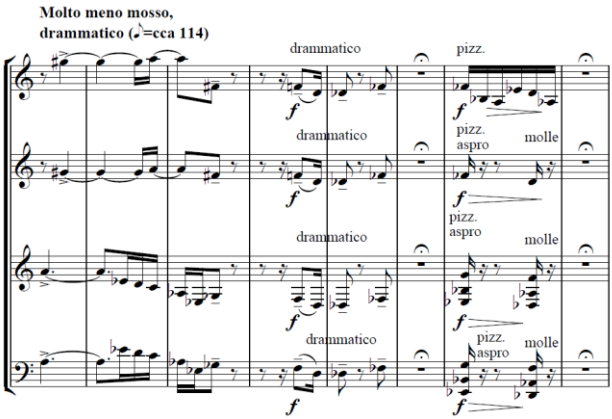
https://biblioteca-digitala.ro

b) A doua etapă aduce o încetinire declamată pasional (m. 411-413):




Ex. muz.nr.17

c) A treia etapă, în măsurile 414-421,[1] încetinirea de mai sus a discursului se preschimbă într-un final cu mai multă mișcare și accente dramatice:




Ex. muz. nr.18

[1] *La poco rallantando, declamando appassionatamente, (m.410-412) Molto meno mosso, drammatico (♪=cca 114) (m.410-421)*

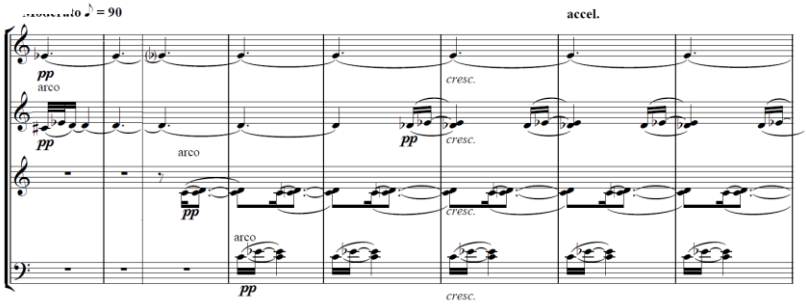


https://biblioteca-digitala.ro

**Variaţiunea a opta** (m.422-450)

Începutul pregătirii finalului în două mini etape.

*Moderato* (m. 422-433). Se evocă incipitul piesei; în dedesubtul isonului dublu mi*bemol*-re*bemol* reapar variat micile nuclee ale devenirii întru *planul mătăsii* în alternanţa subită a interpretării acestora *la călus* (m. 432), *aproape de căluş* (m. 433).[1]




Ex. muz. nr.19

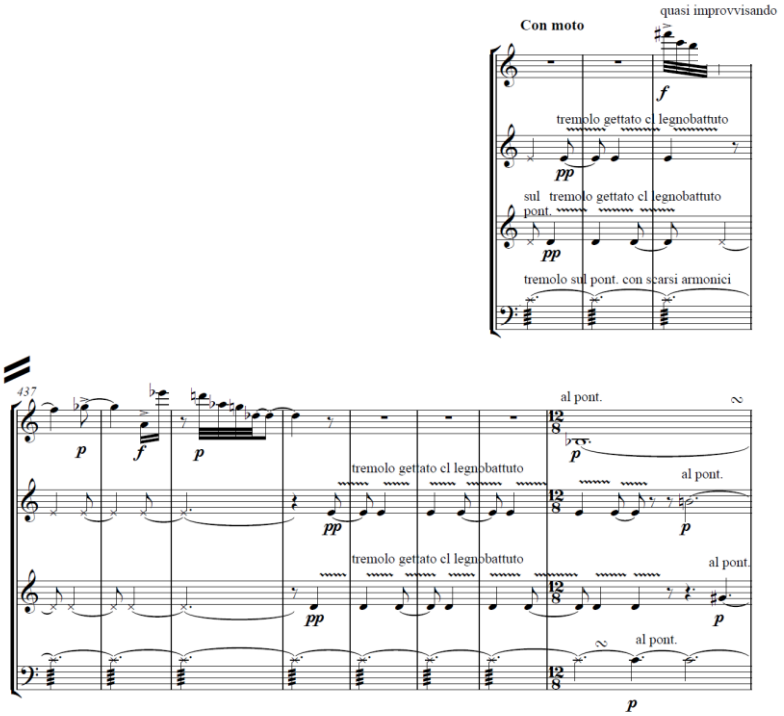
*Con moto* (434-450). Pe același fundal al isonului despletit la trei voci apare în continuare un pasaj concertant similar momentului dialogant al violoncelului din măsurile 252-267. Aici, vioara I. concertează cu restul ansamblului („tutti"). Este „coada cometei" suferințelor, o reminiscență a pasiunilor trăite, evocând atmosfera jeluitoare a pasiunilor plângerii.

Intonarea *per arco* a isonului incipient trece la violă și vioara a II-a într-un tremolo grăbit, produs prin bătăile lemnului de arcuş[2] cu indicația finală *al pont*., apoi *sul pont.* Violoncelul, execută *per arco* sunetele isonului într-un stadiu sul. pont. cu armonici reduse (*con scarsi armonici*). Se desfășoară întreg acompaniamentul în *pp* sub forma unui freamăt, tremurând ca o perdea de tul fluturândă. Asupra acestei timbralități pe cât de stranie pe atât de pline cu așteptări sfioase apare soloul în *f* a vioarei I. De la măsura 436 și până la măsura 447, vioara I

[1] Al pont (432) Sul pont (433).
[2] *Tremolo gettato cl legnobattuto*.



https://biblioteca-digitala.ro

intonează *quasi improvisando,* evocând efectele sonore ale planului metalico-tematic grav, un prelungit strigăt jeluitor spre cer. În final, după un moment de *sospiro* (m. 448) urmat *ad libitum* (m.449), efectele sonore ale trianglului bătut cu bagheta de sticlă[1] încheie cu multă delicateţe jeluirea.

Ex. muz. nr. 20

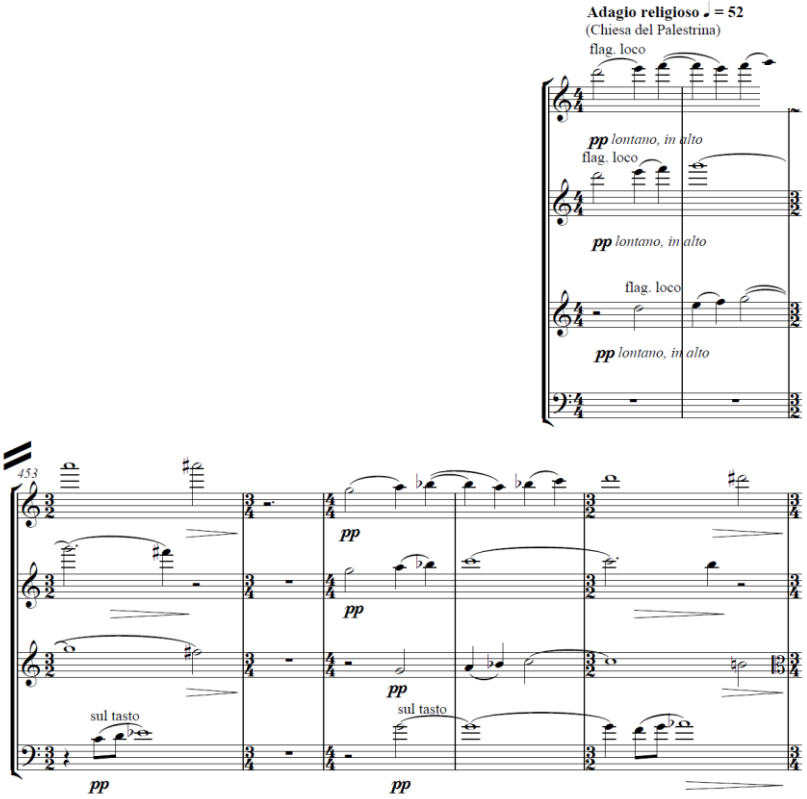
**Finalul.** *Adagio religioso* (Chiesa del Palestrina) (m. 451-463)

Ieșim cu încetul din zona arhetipurilor antice. Se liniștesc și pasiunile acompaniatoare de evenimente ale legendelor. Intrăm în sfera evlavioasă a motetelor renascentiste evocatoare a dorului după pace în inimi și în lume. O melodie

[1] *Triangolo* ad lib. molto delicato, con baccheta di vetro.



https://biblioteca-digitala.ro

eterică la vioara I compusă din flageolete, imitând din altitudini îndepărtate climatul afectiv al stilului bisericesc palestrinian coboară ca o transcendenţă, precum ar spune L. Blaga, pe traiectoria pământeană a sunetelor (m. 451-463).

Ex. muz. nr. 21

## O concluzie devansată

Față de *Adagio religioso*. *Chiesa del Palestrina flag. loco lontano in alto* (m. 451) întâlnim o indicație similară, simbolică, personificată și în partitura *Colindă baladă* a lui Kurtág György: *sonore dolce ppp di Gesualdo* (m. 105-106). Partea a doua a secțiunii *Hora, quasi in tempo, strascinato,*



https://biblioteca-digitala.ro

*irregolare* (măsurile 82-91) compuse pe textul „Şi el cât umblare,/ Cât îşi căutare,/ Soaţă nu-şi găse! /Pân-pe sorăsa. A!" conduce la *Berceuse Siciliano con amore* (m. 93-114) în care, pe discursul muzical compus în ritmul siciliano învelit într-o intonație de leagăn, răsună repetitiv, cu pasiune gradantă numele Anei Sânziana. Auzim parcă vocea Soarelui, înflăcărată pentru o dragoste oprită a incestului. La urma cântării amoroase apare indicația timbrală *sonore dolce ppp di Gesualdo* asupra textului „Ana Sânziana, Sora" (m. 105-106). În continuare, urmează îndemnul Soarelui în secțiunea *Calmo, scorrevole, esitando, poco espr. concitato* „Ţese Ano, ţese,/ Fir şi ibrişin, /Haine de mătasă./Ţese Ano,/Mai ţese şi mai ţese./ Ca să-mi fii mireasă,/ Ca să-mi fii nevastă./ Şi-mi vei fi mireasă,/Şi-mi vei fi nevastă." Așadar, actul țeserii la Ana ar fi zălogul logodnei și al nunții, implicit condiția comiterii incestului. Punerea de către Ana a probelor cu scara de fier și cu binecuvântarea „popii de ciară" reprezintă mărturii firești de împotrivire ale Anei.

Față de țeserea Penelopei – dovadă grăitoare a fidelității – neîndeplinirea de către Ana a îndemnului Soarelui reprezintă respectarea etosului străvechi al purității între frați, având menirea evitării unui final nefast, dramatic. În locul pedepsei vinei tragice necomise Ana Sânziana Luna și Soarele ei frate sunt condamnați la o căutare zadarnic reciprocă pe traiectoria cerului fără să se întâlnească vreodată – aflăm din finalul legendei „Puternicu soare / Cu gându-mi gânde / Podu să făce,/.De mână lua / Tot pe soră-sa, /Pă pod îmi pleca./Soarele-mi pripe, / Mult îl dogore, / Popa să tope! / Dumnezeu mi-1 lua, /Pă cer mi-1 pune./ Când luna răsere, /Soarele apune."

Indicația timbrală *di Gesualdo* ne asociază din *Cronica Napoli* (1590) asasinarea de către compozitorul italian a soției sale (care i-a fost verișoară) împreună cu amantul ei[1] prevestind pericolul unui posibil final pe cât de plin în pasiune, pe atât de tragic în consecințe, – final evitat până la urmă.

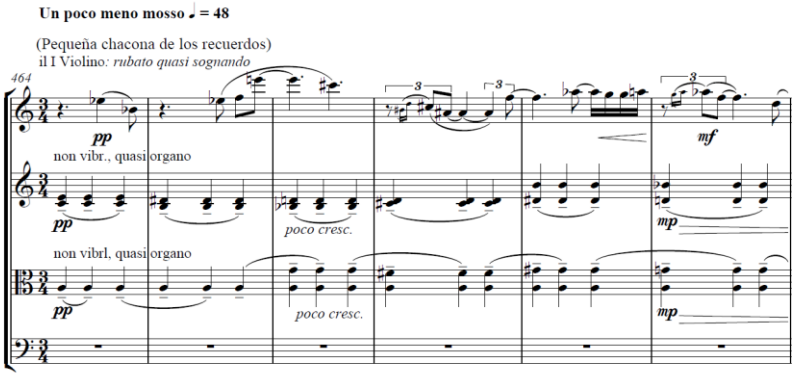
[1] Cf. Riemann, *Musiklexikon* Personenteil A-K., Ed. B. Schott Söhne, Mainz 1959, p. 626.



https://biblioteca-digitala.ro

Întrebuințarea de către Adrian Pop a numelui lui Giovanni Pierluigi da Palestrina, – compozitor de frunte al sfintei arte corale bisericești renascentiste – în indicarea timbralității finale a cvartetului evidențiat ne orientează atenția retrospectiv, precum am semnalat încă de la începutul studiului nostru privind geneza evolutivă (retro-evolutivă) a formei, la finalul cathartic senin al mitului Penelopei care „şi-a putut petrece restul vieţii în tihnă împreună cu Ulise”[1].

**Coda**

Pasajul următor – *Un poco meno mosso. Pequeña chacona de los recuerdos*[2] (m. 464-495) – aduce adierea bucuriei seninătății sufletești. *Non vibrato quasi organo* va evoca atmosfera unei ciacone minuscule (m.451-463) prin pulsaţia ternară a acompaniamentului, care asigură şi constanţa variaţională a cadrului armonic. Vioara I susţine şi în continuare discantul, într-o atmosferă de reverie evlavioasă[3]. Auzim o ciacona mică reminiscentă a Înălțării.

Ex. muz. nr. 22

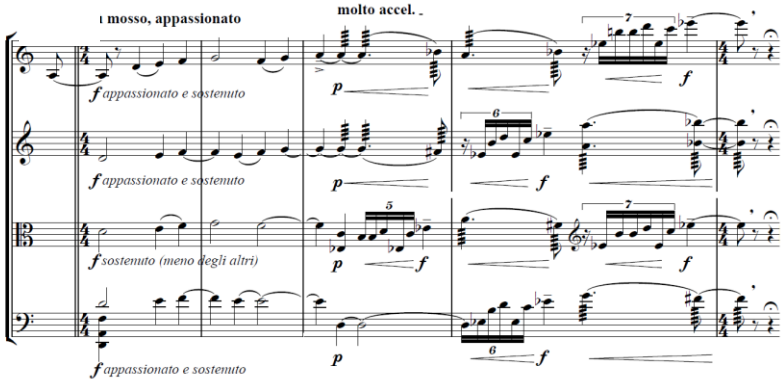
[1] Anna Ferrari, *Op. cit.*, *p. 651*.
[2] Ciacona mică reminiscentă.
[3] *Rubato quasi sognando*.



https://biblioteca-digitala.ro

Dintre motivele împăcării se mai ridică un ultim val de pasiune în măsurile 496-500, *Più mosso, appassionato*; indicaţia *forte appassionato e sostenuto,* implicit o revenire la *vibrato.*

Este ultimă izbucnire.




Ex. muz. nr. 23

După o pauză cu fermata *longa* urmează şase măsuri (501-506) de *Adagio dolcissimo* şi *delicatissimo*.

Ultimul segment (m. 507-511) *Andante malinconico* readuce variat, din îndepărtări, *lontano rallantando* isonul dublu *mibemol-re* printr-un interval repetitiv de septimă ascendentă de la începutul piesei finalizând compoziţia cu patru pizzicato-uri săltăreţe în *piano*.

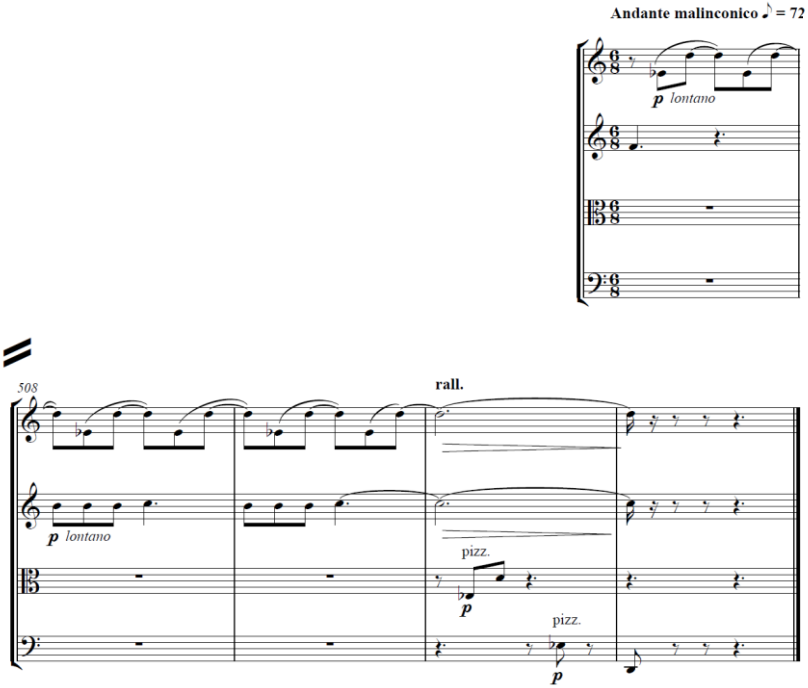
Ele reprezintă ultimii paşi în sfera evenimentelor sonore părăsind-o tiptil.

„Sunetele se pierd, dar armonia rămâne.”[1]

[1] Goethe, J.W., *Maxime şi reflecţii*, Bucureşti, Ed. Univers, 1972, p. 205.



https://biblioteca-digitala.ro






https://biblioteca-digitala.ro

# BIZANTINOLOGIE

## "Tracing the sources of the enormous oeuvre of the famous ecclesiastical musician Petros the Peloponnesian (ca. 1735-†1778)"[1]

**Emmanouil Giannopoulos**

Anyone who deals with the ecclesiastical music of the Orthodox Church -either as a student who wants to learn how to chant, or as a scientist who wants to examine its melodies- knows the name of the brilliant musician Petros from Peloponnēsos. Petros was a gifted man who in his childhood moved from Peloponnēsos to Smyrna (today Izmir) where he first was taught the holy music. Later he went to Constantinople where he became a student of the Protopsaltēs Ioannēs from Trebizon and of the Lampadarios Daniēl from Tyrnavos. He served in the Church of Saint George at the Ecumenical Patriarchate as a Domestikos and later as a Lampadarios, until 1778, when, unfortunately, he died because of a plague at the age of about 40-45.

Petros was a musical talent by nature and in his short life produced an enormous oeuvre in almost all the various aspects of the ecclesiastical music. He also was an expert in the secular music of his era and the singers and the musicians respected him deeply. His main contribution to the field of ecclesiastical music was that he composed the main musical books (such as the Anastasimatarion, Heirmologion, Stichērarion) in a new form which was shorter than the old

[1] Paper in the INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL CONFERENCE, *Musical Romania and the neighbouring cultures: traditions, influences, identities,* Iaşi , 4-7 July 2013.



https://biblioteca-digitala.ro

melodies, and these books have been accepted and widely used by the majority of psaltes (chanters) since then. He also composed an extensive number of melodies in the Papadikē, which constitutes the backbone of the classical repertory of the so-called Byzantine music.

A monograph and some works and opinions have been published in the past with reference to the sources of Petros' work.[1] However, only in some very limited cases has someone showed and published particular examples which demonstrate that Petros based on this or that old melody of the work of a particular musician in order to create his compositions. The fact is that we do not know what exactly Petros did, which were his main priorities, and why he made the changes he did in the old melodies. In this paper, I will make an attempt to trace Petros' main artistic production and to show his main influences.

As musicologists know, Petros' work on ecclesiastical compositions can be classified into three fundamental categories: a. his own compositions (mainly ecclesiastical, but also secular music), b. his recordings of the melodic tradition of his era, and, c. his transcriptions (Greek word: «εξήγηση») of

[1] The most complete work on Petros' life and work was made by Prof. Grēgorios Stathēs (Γρ. Θ. Στάθη, «Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί μελουργοί. 4. Πέτρος λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος» booklet in the double LP with the same title, and also published: «Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος ο από Λακεδαίμονος. Η ζωή και το έργο του († 1778)», *Λακωνικαί Σπουδαί* 7 (1983), pp. 108-125· Γρ. Θ. Στάθη, «Πέτρος λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος», *Μελουργοί 18ου αιώνος* [Μέγαρο μουσικής Αθηνών 1996-1997. Κύκλος Ελληνικής μουσικής], pp. 25-27. See also Μ. Χατζηγιακουμής, *Μουσικά χειρόγραφα τουρκοκρατίας*, Αθήνα 1975, pp. 368-377· Μ. Χατζηγιακουμής, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής (1453-1820)*, Αθήνα 1980, pp. 46-47· Μ. Χατζηγιακουμής, *Η εκκλησιαστική μουσική του ελληνισμού μετά την Άλωση (1453-1820)*, Αθήνα 1999, pp. 77-80. For the chronological periods of Petros' service as a chanter in the Ecumenical Patriarchate see: Patrinelis Christos, «Protopsaltae, Lampadarii, and Domestikoi of the Great Church during the Post-Byzantine Period (1453-1821)», *Studies in Eastern Chant* III, (London 1973), pp. 141-170.



https://biblioteca-digitala.ro

many old compositions from the musical notation in use in those years, to a more analytical one which he established in his works. It is well known that this third category of Petros' work was based primarily on the very important and similar work of his teacher Ioannēs Protopsaltēs from Trebizon and secondarily on the efforts of Ioannēs'succesor, Daniēl.[1] It is of great importance that Petros advanced and perfected the analytical musical notation, becoming the decisive link between the preceding musicians and the new period, which led to the New Method of musical notation, which has been in use since 1815.

The first and the second categories of Petros' work lead us to the oral musical tradition of the Great Church of Christ. Indeed, as we can read in all the musical manuscripts containing Petros' ecclesiastical compositions, and especially those which include the Anastasimatarion, Heirmologion and Stichērarion, this very skilful musician recorded, taught his students and disseminated the melodies in the way they had been chanted in the church of the Ecumenical Patriarchate. In this point we have to accept, of course, that Petros was taught this special way from his teachers and did not formulate it himself. On the other hand, we also have to accept that a charismatic man like Petros, who gained distinction for his excellent musical knowledge and ability, certainly added in his recordings his own musical elements and aesthetic perception. Moreover, this is something that we can observe throughout the entire development of ecclesiastical music over the centuries and up to our days.

After studying the Heirmologion of Petros, I would argue that he continued the tradition of the famous musician and priest Balasēs who flourished in the 17th century and died about 1700. In the Heirmologion of Balasēs, one can find both the Heirmoi in every mode and the Katavasiai of the various feasts, but Petros included in his Heirmologion only the Katavasiai and made some changes in the order of the contents. However, especially for the Canons of Holy Week,

[1] See the bibliography in footnote 2.

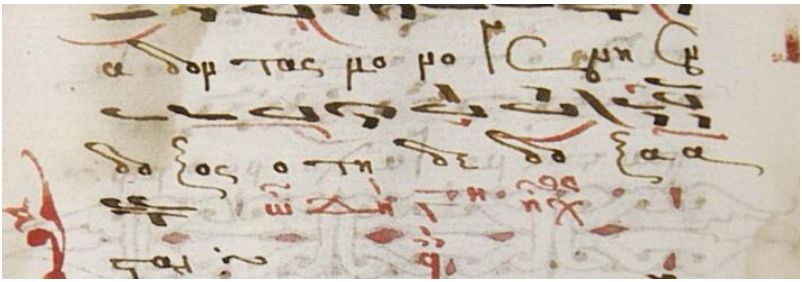


https://biblioteca-digitala.ro

Petros composed in his work not only the Heirmoi but also the troparia of every Canon.

A century ago, Konstantinos Psachos wrote in his Parasēmantikē that Petros abridged the Heirmologion of Balasēs[1] and, in the decade of 1970s, Professor Gregorios Stathēs wrote similarly and more accurately that Petros abridged the Heirmologion of Balasēs, made some changes in the medial and final cadences and in this way formed and presented his book.[2] For my research, I tried to compare some representative musical phrases from the two musical books.[3]

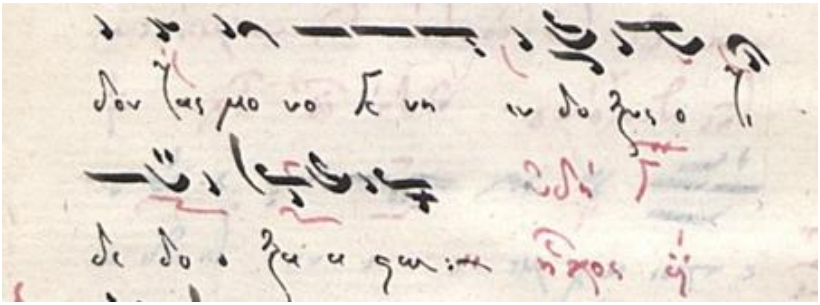
In the katavasiai of the Dormition of the Theotokos, we can observe the style and the logic with which Petros changed the melodies of Balasēs. In many cases, he tried to correct the melody when it stressed a non-stressed syllable of a word. Let's examine the final cadence in the heirmos of the 1st ode: *Πεποικιλμένη τῇ θείᾳ δόξῃ... ὅτι δεδόξασται*. Balasēs' melody stressed the syllable *δε*, while Petros change the melody to the more logical and grammatically correct stress: *δε**δό**ξασται*.



[1] Κ. Ψάχου, *Η παρασημαντική της Βυζαντινής μουσικής*, 2nd edition: Αθήνα 1978, pp. 65, 80.
[2] See footnote 2.
[3] I use the manuscripts National Libr. of Greece 3482 (Heirmologion of Petros the Peloponnēsian written in the composer's musical notation) and Byzantine Culture's Museum (Thessaloniki) 11 (Heirmologion of Balasēs).



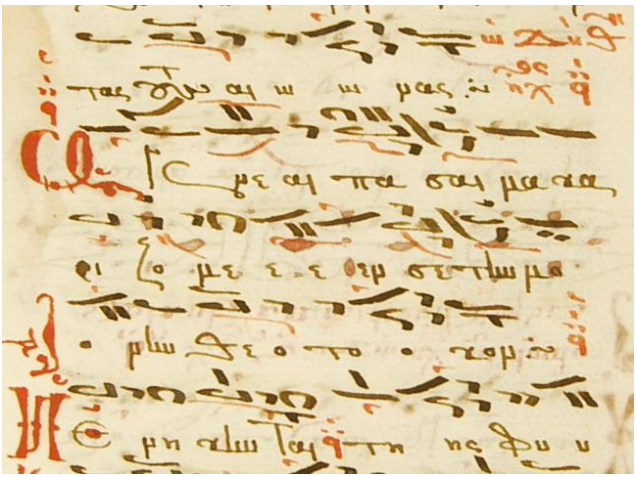
https://biblioteca-digitala.ro



In the katavasia of the 9th ode, we can also locate similar changes which have the same purpose. Balasēs' melodical accent is on ***Aἱ*** *γενεαὶ* but Petros corrects and puts the accent on *Aἱ γενεα****ί*****.**

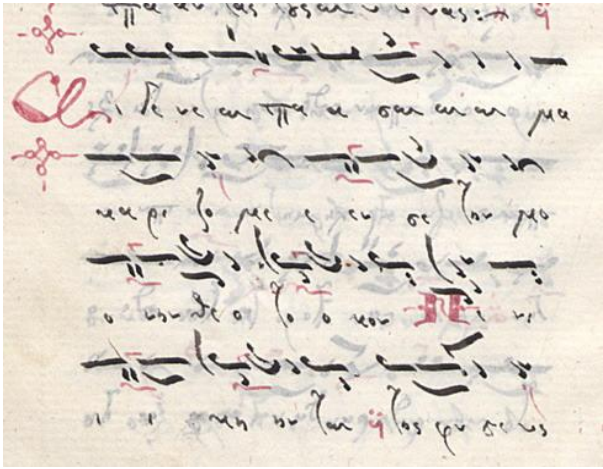
Balasēs puts the accent on ***Θεο****τόκον* but Petros corrects and puts the accent on *Θεο****τό****κον*.

Balasēs puts the accent on ***Νε****νίκηνται* but Petros corrects and puts the accent on *Νε****νί****κηνται*. Balasēs puts the accent on the article ***τῆς*** *φύσεως* but Petros corrects and puts the accent on *τῆς* ***φύ****σεως*.





https://biblioteca-digitala.ro

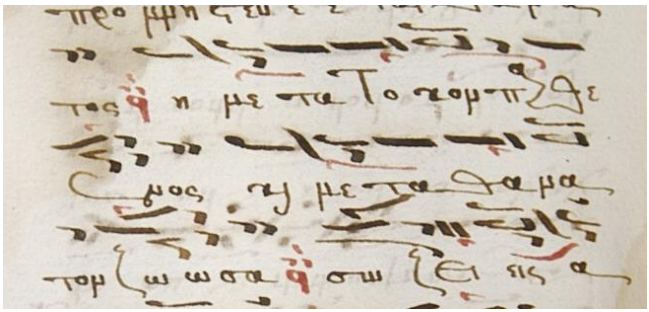


Further down in the same heirmos, we can observe that Balasēs composed two verses which grammatically have the same number of syllables and the stresses are at the same points, with the same music, therefore following the poetical division.

*Ἡ μετὰ τόκον Παρθένος* (medial cadence on αννανες)

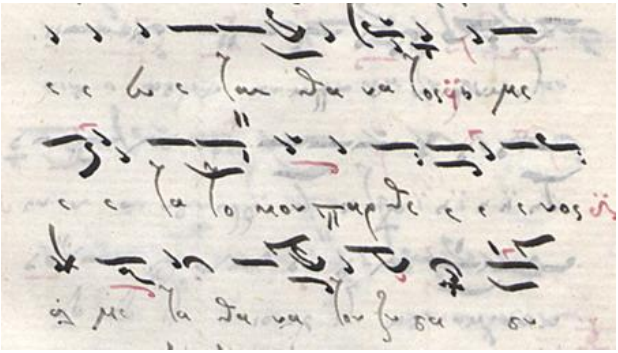
*Καὶ μετὰ θάνατον ζῶσα* (medial cadence – again - on αννανες)

On the contrary, Petros changes the melody following the meaning of the ecclesiastical poem. So, in the first verse *ἡ μετὰ τόκον Παρθένος* Petros goes to αγια (incomplete cadence) and in the second verse where the meaning consummates goes to the tonal step αννανες (complete cadence).

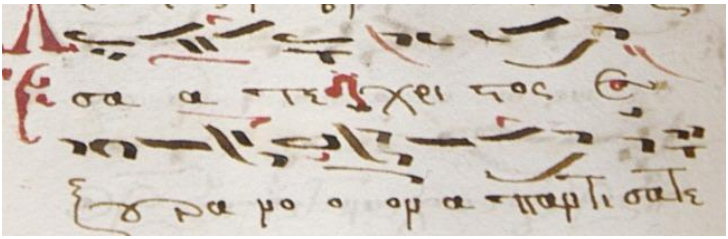


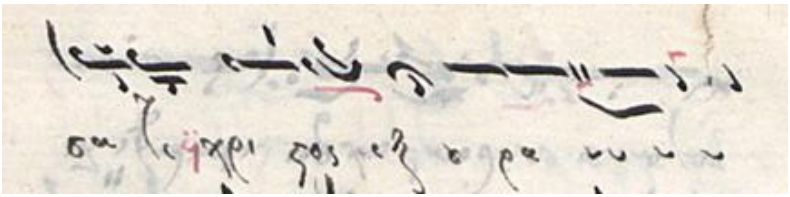


https://biblioteca-digitala.ro



I could continue showing many similar comparisons between Balasēs' and Petros' Heirmologia, all of which lead us to the same conclusions. Petros follows Balasēs' musical tradition which was widely rife, but in many cases changes the melody at the points at which Balasēs' melody stresses the words in an (allow me to say) inappropriate way. Petros also tries to use the so-called "descriptive setting". For example, in the 1st heirmos of the katavasiai in the Nativity of Christ and particularly in the word *οὐρανῶν*, Balasēs' melodic movement is on the second and third step above the tonal note ανανες, while Petros goes up to the fourth, trying to express the meaning of the word (*οὐρανῶν*-heaven).







https://biblioteca-digitala.ro

The Easter Resurrectional *Εὐλογητάρια* in a (new) slow composed way are very familiar among ecclesiastical musicians. Petros presented two melodies of these hymns, the most popular of which are the "synoptic evlogētaria". When we try to compare the old melody of these hymns which was in use in Constantinople and (probably) derives from the Protopsaltēs Panagiotēs Chrysaphēs "the new", with Petros' melodies, we see that Petros again based his on the oral and written tradition. At many points he embellished the "Evlogētaria as they are being chanted in Constantinople" and formed his own composition. Grēgorios Stathēs comments that these Evlogētaria are not Petros' composition but an abbreviation of the older melodies.[1]

But here we have to note that between the older melodies of the Evlogētaria (ca 1680-1730) and Petros' composition there is an intermediary step. Indeed, the evolution of these melodies from the tradition of the 17th century to Petros' work can be witnessed in the compositions of Daniēl's era (ca 1734-1770)[2] which have the inscription "Evlogētaria in a brief heirmologic composition as they are being chanted in the city of Constantinos".[3] As we can see at specific points in these hymns, the melody develops to a more decorative form and Petros follows rather more Daniēl's composition.

---

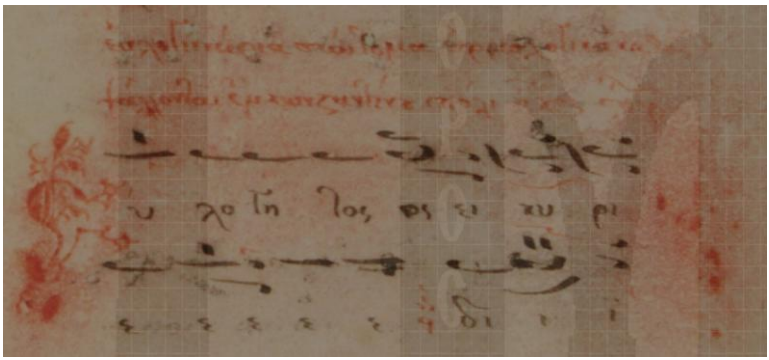
[1] Γρ. Θ. Στάθη, «Η σύγχυση των τριών Πέτρων (δηλ. Μπερεκέτη, Πελοποννησίου και Βυζαντίου)», *Βυζαντινά* 3 (1971), pp. 250-251.

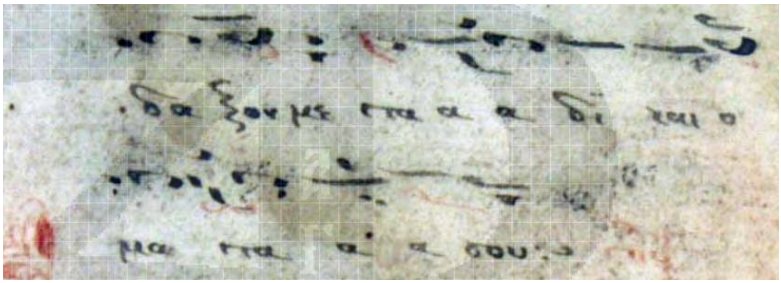
[2] Daniēl was domestikos in 1734, lampadarios in 1740 and he became a protopsaltēs after the death of Ioannēs from Trebizon in 1770. He died in 1789.

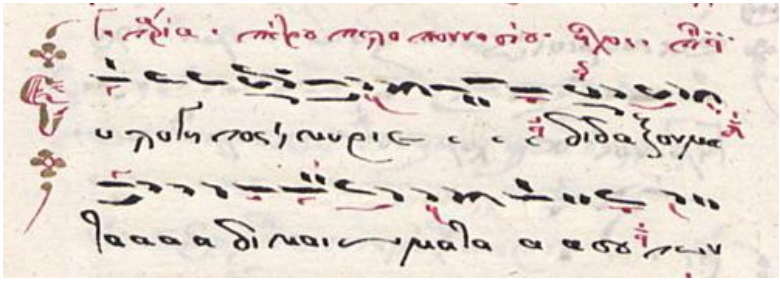
[3] As a composition of Evlogētaria in Daniēl's era I use the melody found in the manuscript Mount Athos-Xēropotamou monastery 374 (ff. 148r-151v) which contains his Anastasimatarion (the description of this manuscript can be found in Γρ. Θ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος. Τόμος Α'*, Αθήνα 1975, σ. 266). As far as I am concerned there is a strong possibility that this composition belongs to Daniēl.



https://biblioteca-digitala.ro







Here you can see the verse *Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε· δίδαξόν με τὰ δικαιώματά σου* in the versions I have already mentioned (Daniēl's and Petros'). It is clear that Daniēl is the link between the old melody and Petros' formulation. If we compare more melodic phrases (such as *Τῶν ἀγγέλων ὁ*

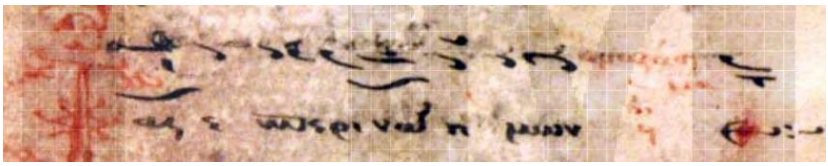


https://biblioteca-digitala.ro

*δῆμος*, and many others), we will see that this does not happen accidentally but it is a systematic imitation in which Petros added his personal music stamp.

Generally speaking, it seems that a high percentage of Petros' work is based on Daniēl's tradition. There are some scientists who, in the past, pointed out that even the Anastasimatarion of Petros is an evolution of the Anastasimatarion of Daniēl, which hadn't been disseminated in those years.[1] Maybe Petros had the gift and the talent to record clearly and systematically what he heard, which he then taught to his students. One of them who was the more talented, Petros the Vyzantios, played a very important role in the dissemination of Petros' the Peloponnēsian musical work. Vyzantios copied many manuscripts that contain his teacher compositions, and of course his Anastasimatarion, too. In this fundamental book for the Sundays services, Petros again elaborates Daniēl's melodies, changes many stresses (in order to be more rational for the psaltes and for people who listen to the psalmody and try to understand the meaning of the verses), associates some verses, etc.

Some representative examples[2]: in the 1st stichēron of Vespers (mode a') *Τὰς ἑσπερινὰς ἡμῶν εὐχὰς* Daniēl's melody stresses the article ***Τὰς*****,** while Petros corrects and stresses only the right syllable *Τὰς ἑσπερι**νάς***.

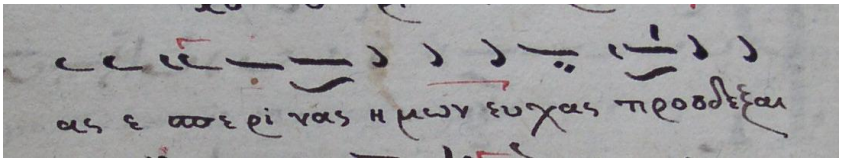


[1] See Grēgorios Stathēs' publications mentioned in the footnote 2.

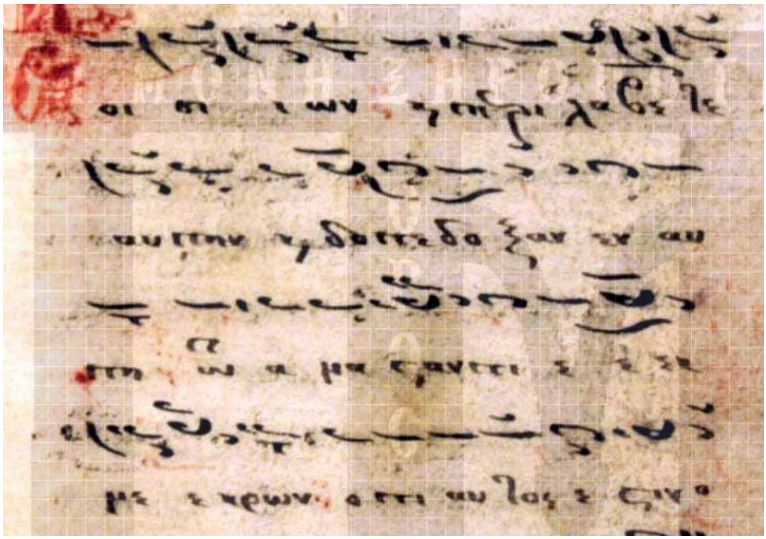
[2] I use manuscripts Mount Athos-Xēropotamou monastery 374 (Anastasimatarion of Daniēl) and Romania-Stavropoleos monastery 54 (Anastasimatarion of Petros the Peloponnēsian).

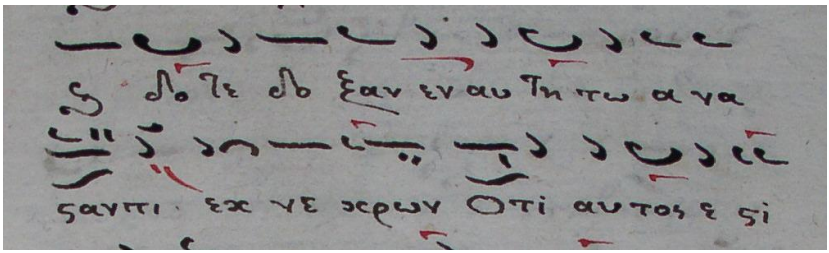


https://biblioteca-digitala.ro



In the next stichēron *Κυκλώσατε λαοὶ Σιών* Daniēl stops in the step of αννανες on the word *αὐτή* and so interrupts and divides the meaning, while Petros continues the melody and moves the complete cadence to the word *νεκρῶν*, which completes the meaning.





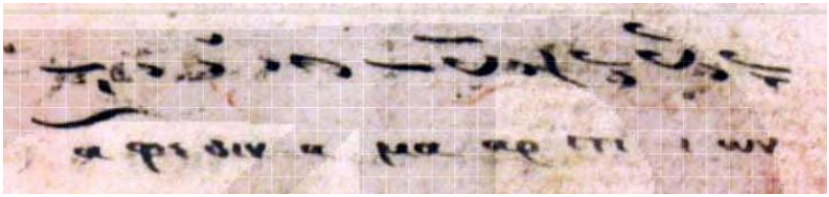


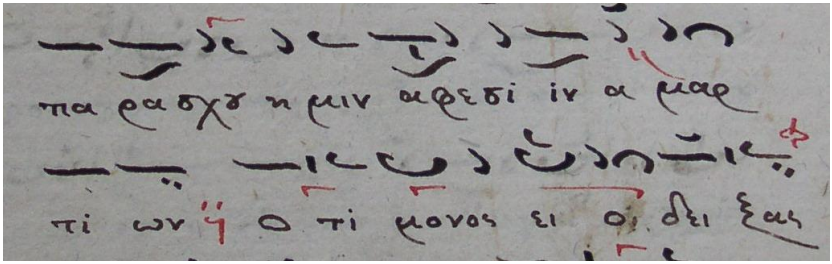
https://biblioteca-digitala.ro

Petros abolishes some of Daniēl's cadences in the third step below the tonal which have no special purpose (such as the phrase *ὅτι μόνος εἶ ὁ δείξας* in the 1st stichēron) and at the same time inserts some others at the points he believes are helpful for the meaning.

Some other examples on Petros' work from the first mode:

In the first stichēron *Τὰς ἑσπερινάς*, Daniēl: *ἀ**αα**μαρτιῶν·* Petros: *ἀααμαρτι**ῶν***.

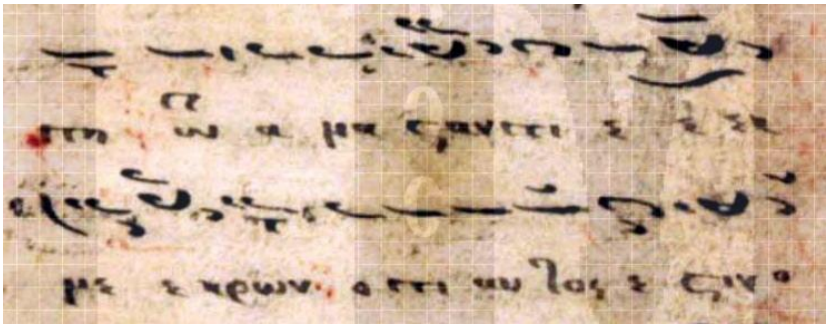


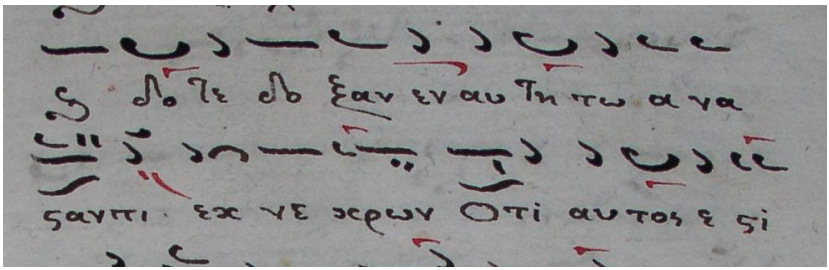


In the second stichēron *Κυκλώσατε λαοί*, Daniēl: *ἐ**εεκ** νεκρῶν·* Petros: *ἐεεκ νε**κρῶν***.

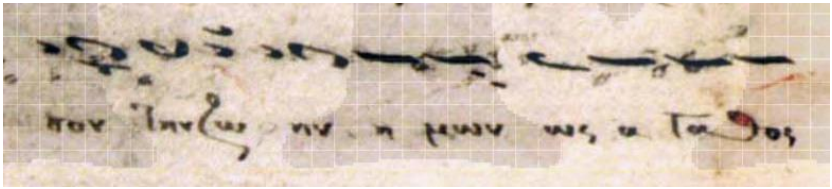


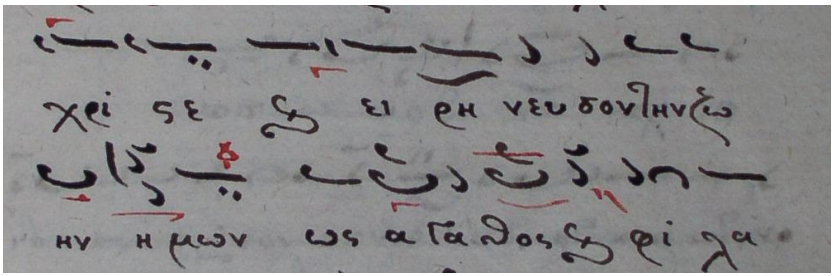
https://biblioteca-digitala.ro





In the fifth stichēron *Τὸν σαρκὶ ἑκουσίως*, Daniēl: ***τὴν*** *ζωήν·* Petros: *τὴν ζω**ήν***.







https://biblioteca-digitala.ro

In conclusion, Petros based his work on Daniēl's composition, but corrects what he thinks doesn't help the accentuation and turns the melody to a more continuous and beautiful movement.

The eleven Resurrectional Heothina are chanted in Matins almost every Sunday.[1] Petros' compositions of these hymns (in the "new sticheraric genre**"**) are very popular and were the basis for subsequent compositions. Is Petros' composition of these hymns unambiguously attributable to him? Or was Petros influenced by an earlier composition? We do not have these hymns set to music (in this type of composition) by Daniēl, or by Ioannēs. And the more impressive is that until Petros' era all the old melodies of the eleven heothina belong to the slow composed stichēraric genre, while Petros composed in the new short stichēraric genre. Thus, as an example, the old traditional melody of the first heothinon uses the high a' mode («ἔξω» or «τετράφωνο»), while Petros composed the same hymn using the "ἔσω" first mode.

Further research shows us again that Petros had a model in that case, too. Specifically, I had the pleasure to find in one (and unique until now) manuscript the eleven eothina composed by the hieromonk, music teacher and protopsaltēs of Smyrna Theodosios[2] in the new short stichēraric genre. Theodosios was the man who first taught Petros the ecclesiastical music before the latter moved to Constantinople. Theodosios' heothina (which in this manuscript have the name "ἐκκλησιαστικά" ("ecclesiastical"),[3] just like many of Petros' composition) uses the «ἔσω» a' mode and if we compare it to Petros' melodies, we conclude that Petros follows his first teacher's musical work and again embellishes Theodosios'

[1] See Εμμ. Γιαννόπουλου, article: «Εωθινά δοξαστικά τροπάρια», in *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαιδεία*, vol. 7.

[2] See Εμμ. Γιαννόπουλου, article: «Θεοδόσιος ιεροδιάκονος, πρωτοψάλτης Σμύρνης», in *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαιδεία*, vol. 8.

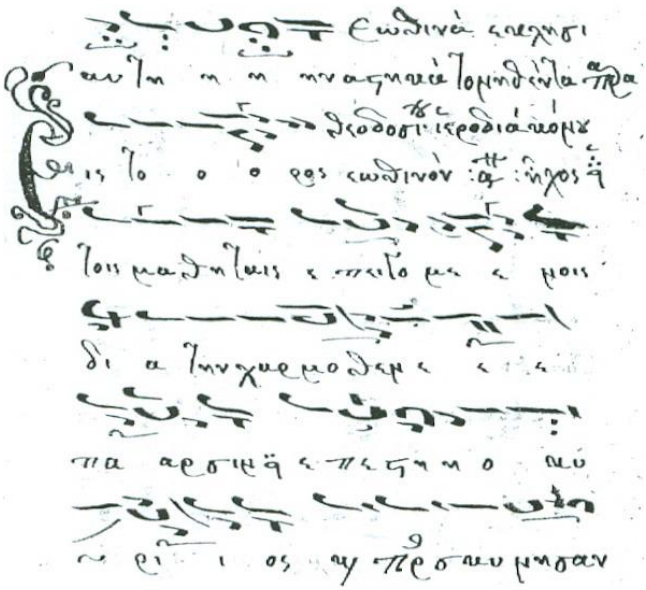
[3] See Εμμ. Γιαννόπουλου, article: «*Εκκλησιαστικόν*, χαρακτηρισμός μέλους», in *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαιδεία*, vol. 6.



https://biblioteca-digitala.ro

melodies, corrects some inappropriate stresses, abolishes some medial cadences in order to beautify the melody and connects the verses which belong to the same clause and have a complete meaning.

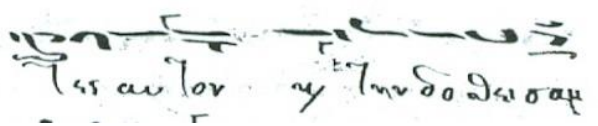
I will again mention some representative examples.[1] The initial melody of the two composition of the first heothinon (*Εἰς τὸ ὄρος*) is exactly the same. Then Petros abolishes Theodosios' medial cadence after the word *μαθηταῖς* (on the third step above the tonal) and connects the phrase *τοις μαθηταῖς ἐπειγομένοις*. Theodosios chooses to go down a fourth on the word ***διὰ*** [*τὴν χαμόθεν*] and a second on the syllables [*προσκυνή*]***σαντες*** (in order to express the meaning of the verses) while Petros prefers to compose similarly in the second case and use the fourth down on the word *ἐξαπεστέλλοντο*.

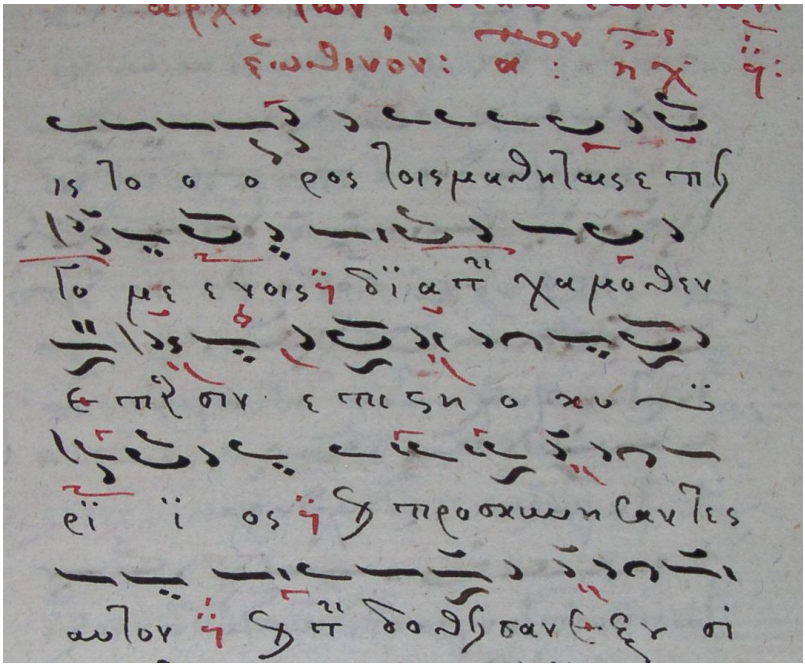


[1]I use a manuscript of a private collection (which contains Theodosios' Heothina in the new stichēraric genre) and the manuscript Romania-Stavropoleos monastery 54 (Anastasimatarion and Heothina of Petros).



https://biblioteca-digitala.ro

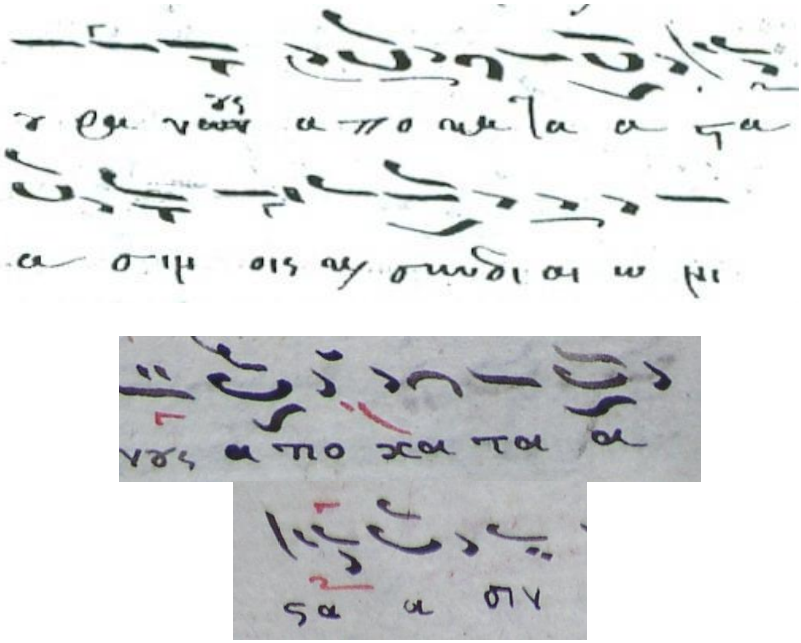




The final formulas in many cases are the same, or almost the same (see the words *ἀποκατάστασιν*, *ἐπηγγείλατο*, et al).



https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

Generally speaking, Petros' composition is very similar to Theodosios' one[1] and it is written in the same type of notation. Petros prefers some other melodies in particular verses of the hymns, but it is clear that his work is based on his teacher's composition. The similarities between Daniēl's Anastasimatarion and Theodosios' heothina on the one hand, and the melodies of the same hymns made by Petros on the other, shows us that the origin of the new stichēraric genre wasn't Petros' initiative. Petros only applied the final stroke of the brush, choosing a better melodic movement and considering the better separation of the versions and the appropriate accentuation of the words. But, what is very important, he also recorded in this musical genre in a systematic way an extended corpus of stichēra idiomela of the Feasts and of the Triodion and Pentēcostarion.

Given the fact that we do not know of any such organized and systematic musical work by Petros' teachers, he is considered the leader of a new era.

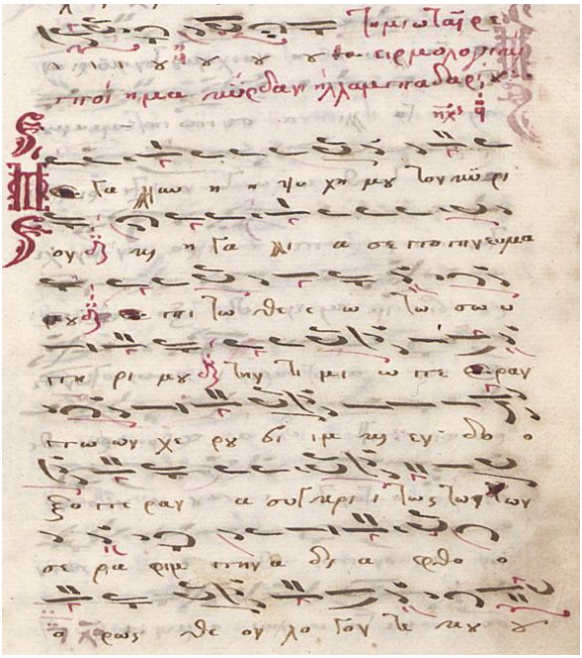
The heirmos of the 9th ode *Τὴν τιμιωτέραν* is chanted in Matins. Petros composed this hymn in all the modes (eight) both in slow and brief composition. Here we are interested in the slow one, which we can find in several manuscripts and of course in many printed editions after 1820. In manuscript No 1865 (ff. 29r-32r) of the National Library of Greece there are the melodies of Timiotera in the eight modes, composed by the Protopsaltēs Daniēl (I suppose this is a unique information, because we do not know any other manuscript that contains Daniēl's compositions of Timiotera).

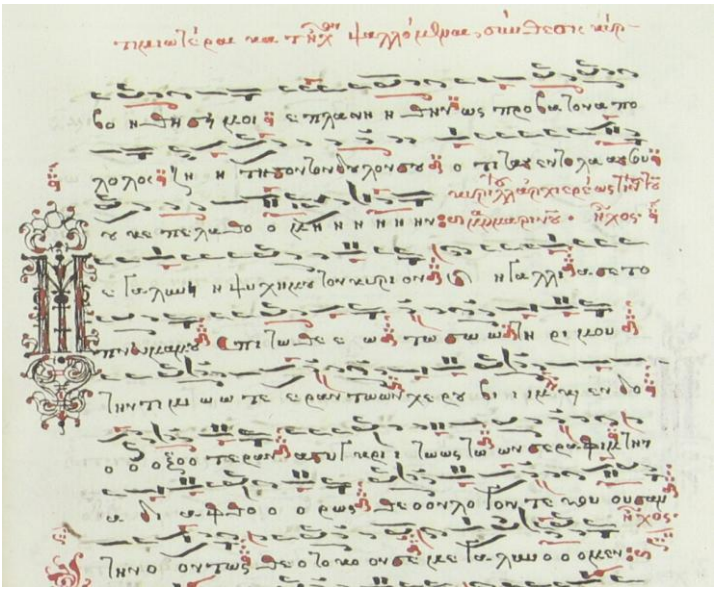
I compared these compositions with the compositions of Timiotera made by Kyrillos Marmarēnos, "former bishop of Tēnos Island" (ms 305 of Xēropotamou monastery-Holy Mountain, f. 116r-117v). They are exactly the same!

[1] The 1st Theodosios' "ecclesiastical" heothinon was chanted for the first time in our years during my lecture in the *Boston Byzantine Music Festival 2014* (24-2-14), transcribed in the New Method by me.



https://biblioteca-digitala.ro

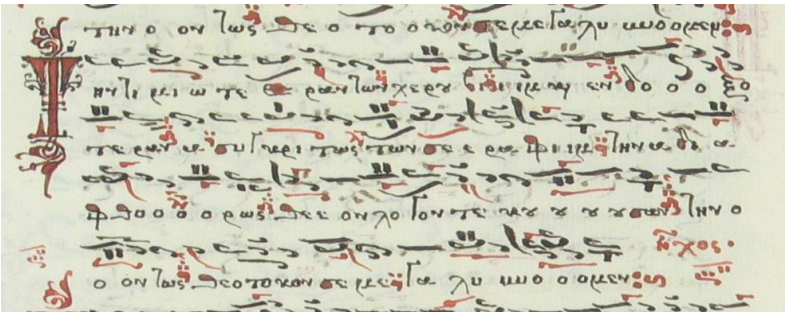






https://biblioteca-digitala.ro

When we compare these melodies with the compositions of Timiotera made by Petros,[1] it is easy to see that the latter again follows the tradition of Kyrillos, who we know often chanted together with Daniēl in the Patriarchal Church.[2]



In his composition, Petros has many common musical lines with Kyrillos' compositions, but he also tries to stress better the right syllables that are accented grammatically. We can see this in the first mode, on the words or phrases

| Kyrillos' melodies | Petros' melodies |
|---|---|
| *ἀσυγκρίτως **τῶν** Σεραφίμ* | *ἀσυ**γκρί**τως **τῶν** Σερα**φίμ*** |
| ***Θε**όν* | ***Θεόν*** |
| *Λό**γον*** | ***Λό**γον* |
| *με**γα**λύνομεν* | *μεγα**λύ**νομεν* |

in the second mode (***Τὴν**Τιμιωτέραν-Τὴν Τιμιωτέ**ραν***), and in many other cases (e.g. mode plagal the first: *Τὴν **Τι**μιωτέραν-Τὴν Τι**μιωτέ**ραν*· mode plagal the fourth *Καὶ **ἐν**δοξοτέραν-καὶ ἐνδοξο**τέ**ραν*, ***τὴν** ὄντως-τὴν **ὄν**τως*).

[1] I use the manuscript Mount Athos-Xēropotamou monastery 305 which contains these Petros' compositions after the Timioteres of Kyrillos.

[2] See Χρυσάνθου αρχιεπισκόπου Διρραχίου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, part B, p. XXXVIII.



https://biblioteca-digitala.ro

After all these references and before my conclusion I would like to note that even in the Papadikē we have some indications showing us that Petros follows in the footsteps of Ioannēs, Daniēl and perhaps others. Ioannēs from Trebizon transcribed in an analytical notation the Allēlouiarion of the Holy Gospel (Divine Liturgy) composed by monk Theodoulos, and Petros some years later also transcribed the same composition into an even more analytical notation. Something similar happened with the melodies of Basil the Great's Divine Liturgy.

Ioannēs composed kratimata for some of Petros Bereketēs' specific kalophonikoi heirmoi, while Petros the Peloponnēsian continued Ioannēs' activity by composing kratēmata for some others of Bereketēs' heirmoi, not the same. Ioannēs also composed kratēmata to be chanted with some extended musical compositions of Protopsaltēs Panagiotēs Chrysaphēs and maistor Ioannēs Papadopoulos Koukouzelēs, and again Petros did the same for some others compositions.

In one of his manuscripts Chrysanthos from Madytos gives us the information that Daniēl composed in every mode eight Koinonika (Communion Hymns) to be chanted on every Sunday, but he didn't want to give these compositions to his students. According to Chrysanthos (who was a student of Petros' disciple, Petros Vyzantios), Petros the Peloponnēsian listened carefully Daniēl's specific musical work, imitated him, and composed and presented his eight compositions of the same hymns.[1] After that, Daniēl also gave his compositions of Koinonika to his student.[2]

---

[1] It seens that something similar happened with the well known doxastikon of Kassianē. According to some manuscript's references, Petros composed his famous slow stichēraric melody of this hymn, imitating («κατὰ μίμησιν») the melody of Daniēl. However, today we do not have a manuscript which preserves Daniēl's composition.

[2] *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων. Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816. Το έντυπο του 1832. Κριτική έκδοση υπό Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου*. Βατοπαιδινή Μουσική Βίβλος. Μουσικολογικά Μελετήματα 1. Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου 2007, σσ. 140-142.



https://biblioteca-digitala.ro

Petros also follows some habits of the older musicians who had strong relationships to the Ecumenical Patriarchate, such as the priest Antonios who had the office of «Οικονόμος». Like Antonios, Petros composed his Cherouvika for the weekdays in modes first, plagal the third (varys/grave), fourth, plagal the fourth and plagal the first.

I could present to you more evidence related to the Papadikē, but I believe that would lead us into a very time-consuming issue.

After the specific examples I have presented to you, I hope that it is clear that Petros had a strong basis on which he built his work. He imitated his teachers but went beyond them because of his talent, his musical perception and his systematic work. He didn't embellish the old compositions in an indefinite way, but with his settings tried to express better the words and the verses of the hymns. May this brief introduction be the spark for the deeper examination of his musical work.



https://biblioteca-digitala.ro

## ISTORIOGRAFIE

# Rememorare
# Silvia Şerbescu
# 50 de ani de posteritate

**Lavinia Coman**

La 22 aprilie 1965, după lupta acerbă cu o boală necruţătoare, se stingea o mare artistă română, Silvia Şerbescu. Povestea vieţii sale începe la 27 ianuarie 1903, când vede lumina zilei în familia unor intelectuali bucureşteni de marcă. Tatăl, Gheorghe Chelaru, era profesor de limbile latină, greacă şi română la Liceul *Gheorghe Lazăr,* autor de manuale şi preceptor al prinţilor Nicolae şi Maria, fii ai Regelui Ferdinand şi ai Reginei Maria. Mama, învăţătoare cu notorietate, avea şi o puternică ascendenţă muzicală. Tatăl şi bunicul pe linie maternă, Ion Bunescu şi Ghiţă Ionescu, renumiţi profesori de muzică, fuseseră totodată compozitori şi dirijori ai corului Patriarhiei Române. Silvia dă semne precoce de înzestrare muzicală, ceea ce conduce la educarea sa stăruitoare, în



https://biblioteca-digitala.ro

special prin studiul pianului. Urmează cursurile Conservatorului de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti, la clasa profesoarei Emilia Saegiu. Nu se ştie ce traiectorie ar fi cunoscut cariera tinerei cu înzestrări excepţionale în egală măsură pentru pian şi matematică, dacă în ultimul an de studii nu s-ar fi petrecut o schimbare administrativă la conservator. În ianuarie 1924 profesoara Emilia Saegiu este pensionată, iar clasa este preluată de o profesoară nouă, numită Constanţa Erbiceanu(1874-1961). Aceasta urmase cursurile Conservatorului din Leipzig avându-l profesor de pian pe Carl Reinecke(1824-1910) şi absolvind cu distincţia *Ehrenvoll.* Apoi se perfecţionase la Paris, cu Maurice Moszkowski(1854-1925), urmase şi absolvise cursurile secţiei Musikwissenschaft a Universităţii „*Humbold*" din Berlin şi desfăşurase o intensă activitate concertistică în Europa, îndeosebi ca promotoare a creaţiei lui Max Reger(1873-1916). Apoi se produsese primul război mondial cu urmările dezastruoase şi catastrofa umanitară cunoscute. Revenită în ţară, Constanţa Erbiceanu reuşeşte abia într-un târziu să găsească un loc de muncă potrivit cu înalta sa calificare. Numirea la Conservator survenea după ani lungi de aşteptări şi încercări fără succes. Cucerită de la început de talentul Silviei Chelaru, dar pe de altă parte fiind impresionată de studiile ei matematice aproape de finalizare, Constanţa Erbiceanu întrevede un potenţial excepţional şi o îndrumă pe tânăra aspirantă către opţiunea concertistică. Pentru a o convinge, o îndeamnă să participe la cele două concursuri anuale ale Conservatorului: Premiul „*D. Poenaru Căplescu*" şi Premiul „*Paul Ciuntu".* În faţa comisiei care era prezidată de maestrul George Enescu, Silvia Chelaru câştigă ambele premii. Apoi susţine absolvenţa la Conservator şi licenţa la Facultatea de Matematică, ambele examene fiind parcurse cu strălucire. În paralel cu pregătirea unui program bogat de lărgire a repertoriului de concert, Domnişoara Erbiceanu o convinge pe proaspăta absolventă din sesiunea 1924 să-şi continue perfecţionarea la Paris. Silvia se căsătoreşte cu inginerul Florian Şerbescu şi împreună pleacă în capitala franceză. Aici, tânăra doamnă se înscrie la École Normale de Musique, lucrând timp de un an cu Lazare Levy şi



https://biblioteca-digitala.ro

cu Blanche Bascouret de Guéraldi, iar soţul urmează École Superieure d'Electricité, secţia Radio-Telegrafie. Referinţele profesorilor sunt superlative, iar susţinerea morală din ţară vine puternic prin scrisori din partea Domnişoarei Erbiceanu. Opinia scrisă a lui Alfred Cortot, cu care lucrează la cursurile de vară, atestă că tânăra muziciană „are un viu simţ muzical, aptitudini

https://biblioteca-digitala.ro

de înţelegere şi inteligenţă remarcabile şi totodată o tehnică deja formată, calităţi pe care timpul le va dezvolta în continuare la un element atât de bine înzestrat."[1] Examenul de absolvenţă este luat cu un punctaj excepţional, premiul I şi Licenţa de concert, în anul următor, 1925. Este evaluată la superlativ pentru interpretarea *Concertului nr. 1 în Mi bemol major* de Fr. Liszt, iar la proba de recital prezintă, ca piese de bază, *Sonata Appassionata op. 57* de L.v.Beethoven şi *Sonata în si minor* de Fr. Liszt.

În următorii doi ani a continuat să frecventeze cursurile lui Alfred Cortot, iar în anul 1929 îşi face debutul triumfal la Paris, cu Orchestre Symphonique de Paris, dirijată de Ernest Ansermet şi cu un recital încununat de glorie la *Sale Pleyel*. S-au scris numeroase cronici, din care spicuim: „Doamna Silvia Şerbescu posedă un talent pianistic mlădios şi plin de vitalitate. Suntem îndreptăţiţi să lăudăm splendida siguranţă şi temperamentul muzical seducător de care a dat dovadă această artistă. E de apreciat îndeosebi modul viu şi colorat în care a redat *Bourrée fantasque* de Chabrier şi *Navarra* de Albeniz, pentru care a fost pe drept aplaudată şi rechemată."[2]

Cu puţin timp înainte, la 8 aprilie 1928, tânăra artistă îşi făcuse debutul strălucit în ţară, prin concertul Filarmonicii din Bucureşti dirijată de Ion Nonna Otescu. Interpretarea *Concertului nr. 1 în Mi bemol major* de Fr. Liszt i-a adus câteva cronici, între care se disting cel puţin două. Astfel, Petru Comarnescu scrie: „Surprinzătoare şi nespus de valoroasă a fost interpretarea pe care Doamna Silvia Chelaru-Şerbescu a dat-o *Concertului pentru pian şi orchestră* de Liszt, piatră de încercare pentru orice pianist cu pretenţii. Dintru început să slăvim meritul de căpetenie al interpretării d-nei Silvia Şerbescu: **autenticitatea lisztiană**. Într-adevăr, rareori am găsit mai bine şi mai exact redate caracteristicile lui Liszt: melancolia, virtuozitatea, capriciozitatea sentimentală şi tehnică. O putere unică de diferenţiere, de disociaţie şi apoi de

[1] Alfred Cortot, Scrisoare către Constanţa Erbiceanu, ms., Paris, 1925.
[2] Cronică în Le Courrier musical, Paris, 16 februarie 1929.



https://biblioteca-digitala.ro

înlănţuire sintetică a dovedit interpretarea de Duminică, pe drept aclamată de sala întreagă."[1] O altă voce importantă este aceea a maestrului George Breazul, care semnalează un eveniment şi relevă o prioritate în timp a şcolii româneşti: „…să ne unim cu întreg publicul de la ultimul simfonic, entuziasmat cum rareori se vede, pentru surprinzătoarea măiestrie cu care a executat concertul de Liszt o tânără pianistă, apărută dintr-o dată din hăurile necunoscutului, în admiraţia unanimă a auditorilor concertului de Duminică. Silvia Şerbescu Chelaru nu era un nume de muziciană, decât doar printre foştii săi colegi de la Conservatorul din Bucureşti. Printre ei, alături de ambiţiile lor, emulându-se laolaltă, rămânând însă în cercul restrâns al mediului de învăţătură temeinică, aspră, susţinută şi concentrată zi de zi, în disciplina eminentei profesoare care este Constanţa Erbiceanu, astfel şi-a dezvoltat bogatele însuşiri muzicale Silvia Chelaru-Şerbescu. **Este cel mai autentic element şi cea mai definitivă probă a posibilităţilor noastre româneşti de tehnică pianistică şi interpretare muzicală, ca şi a capacităţii pedagogice a Constanţei Erbiceanu cu care Conservatorul nostru se mândreşte."**[2]

Urmează turnee în Europa îndelung ovaţionate, evenimente marcate de noi lucrări pe care interpreta le introduce în repertoriu. Astfel, o dată memorabilă este 8 februarie 1931, când „inaugurează" în România *Concertul nr. 2 în do minor* de S. Rachmaninov, la Filarmonica bucureşteană, dirijată de maestrul George Georgescu. Graţie efortului său, urmează alte lucrări pentru pian şi orchestră din repertoriul modern, care se aud pentru prima dată în ţara noastră: *Nopţi în grădinile Spaniei* de M. De Falla, la 9 februarie 1934, cu aceeaşi filarmonică bucureşteană, dirijată de maestrul Ionel Perlea, *Concertele al treilea*, la 10 octombrie 1935 şi *al doilea* de S. Prokofiev, la 2 noiembrie 1939, cu maestrul George Georgescu dirijor. În aceeaşi formulă sunt prezentate *Toccata*

[1] Petru Comarnescu, *Două valori româneşti,* în ziarul Ultima oră, 15 aprilie 1928.

[2] George Breazul, *Cronica muzicală,* în ziarul Cuvântul, 15 aprilie 1928.



https://biblioteca-digitala.ro

de O. Respighi şi *Fantezia indiană* de F. Busoni, precum şi *Rapsodia pe o temă de Paganini* de S. Rachmaninov la 7 octombrie 1937. În anul 1956 artista prezintă publicului *Concertul pentru mâna stângă* de M. Ravel, cu Mircea Basarab ca dirijor al filarmonicii bucureştene. Cariera solistică înglobează şi lucrări importante din repertoriul de recital, pe care le aduce în premieră în faţa publicului din România: *Suita Iberia* de I. Albeniz sau **Sonata op. 24 nr. 1 în fa diez minor de George Enescu, fiind unul dintre primii solişti care abordează această lucrare, în anul 1958, şi primul profesor care predă la Conservator concepţia de tratare în studiu a acestei capodopere.** Putem aprecia ca un moment de încununare a întregii cariere **prezentarea în recital la Ateneul Român a celor *24 de Preludii* de Cl. Debussy, în cadrul centenarului marelui compozitor**, după câteva decenii de la interpretarea lor în România de către Alfred Cortot. Ca o observaţie generală asupra repertoriului preferat, **rămâne ca o constantă a concepţiei repertoriale îmbinarea armonioasă a operelor fundamentale ale artei pianistice din repertoriul baroc, clasic şi romantic cu capodopere ale muzicii dedicate pianului în secolul XX.** Aceasta întrucât, alături de cele şapte prime audiţii realizate în România cu lucrări concertante din secolul XX, rămân de referinţă, printre altele, interpretările *Concertului nr. 5 Imperialul* de L. v. Beethoven sau ale *Concertului nr. 2 în Si bemol major* de Joh. Brahms.

Un titlu de nobleţe pentru arta Silviei Şerbescu îl constituie colaborările în două recitaluri cu maestrul George Enescu. După ultimul, desfăşurat la 29 decembrie 1942, marele artist i-a scris următoarea dedicaţie pe programul de sală: „Partenerei mele atât de remarcabile din această seară, admiraţie şi respect.”[1]

În tot acest timp viaţa de familie îşi urmează cursul, perechea fiind binecuvântată în anul 1934 cu venirea pe lume a unei fiice. Au numit-o Liana şi au vegheat cu iubire asupra formării ei. Liana a demonstrat vădite înzestrări muzicale şi plastice. Pasiunile acestea au concurat în sufletul tinerei

[1] Program de sală, Filarmonica din Bucureşti, 29 decembrie 1942, ms.



https://biblioteca-digitala.ro

studioase, iar până la urmă a biruit educaţia muzicală sistematică, studiul profesionist al pianului. Liana Şerbescu a devenit o pianistă de forţă, afirmându-se pe plan naţional şi internaţional. În anul 1975 s-a stabilit în străinătate, optând pentru Olanda, unde a continuat activitatea bogată de concertistă, de profesoară de pian, de cercetătoare şi promotoare a muzicii creată de-a lungul istoriei de compozitoare.

Pentru Silvia Şerbescu**,** itinerariile concertelor s-au configurat în turnee întreprinse în Franţa, Italia, Polonia, Jugoslavia, Turcia, Suedia, Finlanda, Cehoslovacia, U.R.S.S. În evenimentele create pe parcursul deceniilor a colaborat cu orchestre simfonice de elită pe plan mondial şi cu dirijori celebri precum Ernest Ansermet, Nikolai Anosov, Paavo Berglund, Alexandr Gauk, Vaclav Neumann, George Georgescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Sergiu Comissiona, Mihail Jora, Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, Mihai Brediceanu, Antonin Ciolan, Emanuel Elenescu, Nicolae Boboc. A fost numită după anul 1948 solistă de stat a FIlarmonicii *George Enescu,* dar după un număr de ani a fost eliberată din această funcţie, fără să i se dea nici o explicaţie. Ca semne de recunoştinţă pentru meritele artistice deosebite, pot fi evocate decoraţia în anul 1943 cu medalia *Meritul cultural pentru artă cl. I*, conferită de regele Mihai, iar după al doilea război mondial, Premiul de Stat în anul 1955 şi titlul de Artist Emerit în anul 1956.

Arta pianistică a Silviei Şerbescu a fost glorificată în sute de articole de presă din ţară şi din străinătate. Ca admiratoare privilegiată a concertelor şi recitalurilor sale, aş putea formula următoarele trăsături definitorii ale stilului



https://biblioteca-digitala.ro

personal: a)anvergura unui aparat pianistic de o amploare ieşită din comun, capabil să răspundă la cele mai puternice solicitări de forţă sonoră, dar şi celor mai rafinate inflexiuni, până la nuanţe infinitezimale; b) un temperament de foc, dar şi o dispoziţie privilegiată pentru zonele eterice ale discursului muzical, pentru a crea atmosfera marilor linişti metafizice; o bogăţie incredibilă a auzului creator, care i-a permis desfăşurarea unei palete coloristice fascinante prin varietate şi plasticitate; c) o inteligenţă ieşită din comun, preponderent de natură logico-matematică, dar şi auditivă, chinestezică, spaţială, intra şi interpersonală; d) o memorie muzicală uluitoare, bazată pe profunzimea, mobilitatea, fluiditatea şi flexibilitatea atenţiei distributive şi de lungă durată, calităţi care-i favorizau o citire la prima vedere incredibil de performantă şi asimilarea în timp relativ scurt a unei cantităţi enorme de informaţie muzicală; e) o capacitate de rezistenţă la efort fizic şi psihic prelungit ieşită din comun; f) o viziune largă, deschisă asupra repertoriului interpretat, creativitate, intuiţie genială, îndrăzneală, spirit improvizatoric, promptitudine şi forţă de adaptare instantanee la situaţii speciale; g) titanism, claritate, o simplitate majestuoasă a actului de interpretare în concert; calitatea comunicării spontane izvora din fiinţa sa, îi era intrinsecă şi nici nu cred că era prea conştientă de farmecul special indus de această naturaleţe discretă, simplă şi eficientă asupra publicului.

În anul 1948, la 17 ani după ce depusese prima solicitare oficială de a fi primită în rândul cadrelor didactice, Silvia Şerbescu a fost numită profesor universitar la catedra de pian principal a Conservatorului „*Ciprian Porumbescu"* din Bucureşti. A lucrat intens şi pe acest tărâm, ducând mai departe, în felul său personal, linia didactică iniţiată de înaintaşa Constanţa Erbiceau. Din şirul studenţilor şi elevilor pe care i-a format fac parte:[1] Constantin Ionescu-Vovu, Constantin Iliescu, Cristea Zalu, Georgeta Ştefănescu-Barnea, Helmuth Plattner, Alexandru Şumski, Peter Szaunig, Marta Joja, Sanda Bobescu, Liana Şerbescu, Ioana Minei, Liliana Rădulescu,

[1] Enumerarea se face în ordine cronologică, în măsura datelor existente(n.a.)



https://biblioteca-digitala.ro

Florina Iftimescu Cozighian, Veronica Rusescu, Maria Bobescu, Zoe Popescu Şarpe, Alexandrina Zorleanu, Elena Cosma, Florella Geantă, Rodica Giroveanu, Constantin Stelian, Gheorgi(Goşo) Petrov, Emilian Voicu, Theodor Paraschivescu, Lavinia Tomulescu Coman, Eugen Ciceu (Cicero), Alexandru Dumitrescu, Julius Kalmann, Doina Pârvan, Gheorghe Balaban, Ştefan(Costi) Kiriţescu, Cristian Dumitrescu.

Stilul didactic al Silviei Şerbescu poate fi definit, în sinteză, prin următoarele linii de forţă: 1) ca să faci faţă cerinţelor de studiu, trebuia să vii în clasa Domniei sale cu aparatul pianistic pus la punct, funcţional, destul de bine dezvoltat; se înţelege că această cerinţă era departe de a fi la îndemâna multora dintre cei admişi în anul I la pian; pepiniera de elemente pregătite corespunzător provenea de la Şcoala medie de muzică (ulterior Liceul sau Colegiul Naţional de Arte „Dinu Lipatti" din Bucureşti) de la elevele Domnişoarei Erbiceanu: Ana Pittiş, Maricel Şova, Cici Mantta, Emilia Vlangali, Stela Cameniţă, precum şi din ajutorul generos, necondiţionat al profesoarei Cornelia Antonescu, prietena de o



https://biblioteca-digitala.ro

viaţă a Silviei; 2) a fost un profesor **cu viziune**; te cântărea destul de repede, îţi descifra formula personalităţii, îţi „localiza" punctele forte şi pe cele slabe, apoi îţi „croia" programul de lucru, repertoriul anual, etapele şi stadiile de parcurs; 3) a fost un profesor curajos, oferea încredere şi sprijin fiecăruia, după posibilităţi; propunea programe solide, serioase, de cel mai bun gust muzical, din care însă, nu lipsea niciodată măcar un punct incitant, o noutate, un clenci, un suspence…4) viziunea ei se manifesta de la primul contact cu lucrările, pornea întotdeauna de la întreg spre amănunte, spre elementele constructive; studiul nostru urma un parcurs logic fără cusur, se stabileau date limită, priorităţi, configuraţii, apoi se intra în lucrul propriu zis al textului; prioritară în studiu era **activarea judecăţii proprii a elevului**; 5) nu era chiţibuşară; n-avea timp de nimicuri, planul era schiţat în mare şi apoi se umplea treptat cu „evenimente" muzicale, nu pisălogea niciodată pe nimeni şi nu ne obliga la anumite soluţii sau rezolvări, reţete, preluări etc.; 6) vorbea foarte puţin în timpul lecţiilor, dar ceea ce spunea era întotdeauna esenţial, fapt de care „trebuia să te prinzi" foarte repede; 7) avea o atitudine deschisă, permitea cu bucurie şi uneori cu amuzament soluţii diferite de ale sale, dacă se potriveau situaţiei şi personalităţii elevului, în beneficiul interpretării respective, desigur; deşi era o personalitate artistică absolut copleşitoare, n-a strivit pe nici un elev de pe poziţia de forţă a maestrului; 8) nu era pricinoasă ori ranchiunoasă, răutăcioasă cu elevii, chiar dacă, de multe ori „îi mâncam sufletul"; avea un haz irezistibil, datorită căruia ieşeam adesea, cu toţii, din cele mai tensionate situaţii; 9) artista cu prestigiul imens de care se bucura public în clasă avea comportamentul camaradului mai mare, trecut prin furtuni şi dureri, empatic, săritor şi înţelegător pe plan uman; era „suporterul" eficient al elevilor săi înainte, în timpul şi după examenele cele mai exigente din lume; în aceste situaţii era ca un general din poveşti, care-şi duce în luptă oastea cu pasiune şi cu susţinere omenească; 10) prin trăsăturile evidenţiate mai sus se conturează concluzia că **Silvia Şerbescu a realizat un prim model, nedepăşit încă, de didactică instrumentală de nivel universitar din învăţământul muzical românesc.**



https://biblioteca-digitala.ro

S-a spus adesea despre Silvia Şerbescu, privitor la arta ei, că îmbina forţa şi inteligenţa masculină cu sensibilitatea feminină. A fost o mare artistă „care umplea scena" la orice apariţie, în orice context. Ca profesoară, pot spune că „umplea sala de curs" cu vibraţia specială a personalităţii sale plină de energie, pătrunzătoare şi atentă faţă de celălalt, majestuoasă fără trufie, clădită, parcă, din linii esenţiale, aşa cum minunat sugerează bustul în bronz realizat de inegalabilul sculptor Gheorghe Anghel şi care se află pe unul din holurile conservatorului bucureştean, unde cu onoare artista a oficiat.

**Lavinia Coman**

P.S. Un ecou îndepărtat aduce imaginea pianistei Silvia Şerbescu, evocată de un admirator fervent, în următorul Sonet:

**O siluetă-n gri…**

O siluetă-n gri, ca toamna rece,
privirea gravă, plină de mister,
pe-alee – pasul drept…Părea că trece
prin Cişmigiu lumina lui Vermeer.

Se-armonizau – un cer de nota zece
cu cearcăne de aur efemer
şi-un suflet de artist, aşa cum cer
alumnii, ca pre ei să se aplece.

I-au şters din imprimări, dar, prin azururi
e-o ţară unde spiritele vii
comunică, prin muzică, de-a pururi:
Rachmaninov, De Falla, Debussy
şi-o pianistă atingând firescul
miracolului – Silvia Şerbescu.

**Nicolae Coman**
Bucureşti, 1995



https://biblioteca-digitala.ro

## B I B L I O G R A F I E

Arhivele Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti

Bălan, Theodor: *Însemnări.Silvia Şerbescu,* în rev. Muzica nr. 10/1965.

Coman, Lavinia: *Un model pedagogic – Silvia Şerbescu,* în Mari Interpreţi, mari pedagogi, mari compozitori, Ed. U.N.M.B., 2008.

Coman, Lavinia: *Constanţa Erbiceanu. O viaţă dăruită pianului, Cap. Silvia Şerbescu, unsere erste Pianistin,* Ed. Meronia, Bucureşti, 2005, pp. 141-167.

Cosma, Octavian Lazăr: *Simfonicele Radiodifuziunii române,* Ed. Casa Radio, Bucureşti, 1999.

Cosma, Octavian Lazăr: *Filarmonica din Bucureşti în reflectorul cronicii muzicale,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 2003.

Cosma, Octavian Lazăr: *Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti la 140 de ani, vol. 3, 4,* Ed. U.N.M.B., 2010, 2014.

Cosma, Viorel: *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868 - 1968),* Bucureşti, 1968.

Dumitrescu, Alexandru: *Silvia Şerbescu – pianist şi pedagog,* în Personalităţi marcante ale vieţii muzicale româneşti, Bucureşti, U.N.M.B., 2013.

Imbert, Catherine: *École roumaine de piano,* în rev. Piano nr. 9/1995 - 1996.

Ionescu-Vovu Constantin: *Silvia Şerbescu – modestia în faţa artei – dialog,* în Iosif Sava, Teritorii Muzicale Româneşti, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1980, pp. 72-79.

Popa Afrodita: *Mâinile care cântă,* Ed. Vergiliu, Bucureşti, 2004.

Rădulescu, Liliana: *Permanenţe ale pianisticii româneşti*, în Şcoala muzicală românească – 140 de ani de împliniri, ms., U.N.M.B., 2004.

Sava, Iosif şi Şerbescu, Florian: *Silvia Şerbescu. Ghid biografic,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1976.



https://biblioteca-digitala.ro

Şerbescu, Florian: *Amintiri despre Silvia Şerbescu, ms.,* Bucureşti, 1974.

Tomulescu, Lavinia: *Profesoara noastră*, în rev. Muzica nr. 10/1965, pp. 37, 38.

## D I S C O G R A F I E

S. Prokofiev: Concertul pentru pian şi orchestră nr. 3 în Do major, cu Orchestra Simfonică a U.R.S:S:, dirijor Nikolai Anosov, 33 t. Electrecord, ECD 22 (1956).

Recital de pian Silvia Şerbescu. Muzică spaniolă, 33 t. Electrecord, nr. 35 ECC 866 (1967).

Silvia Şerbescu (Albeniz, Debussy, Rachmaninov, Prokofiev), CD. Editura Casa Radio(2004).

Debussy 150 CD Editura Casa Radio (2012).

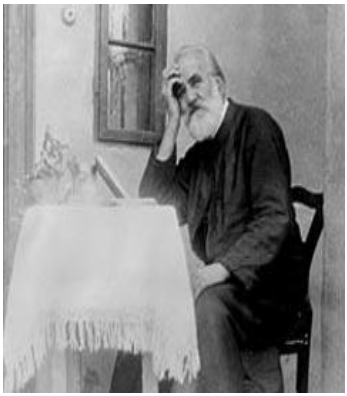
Silvia and Liana Şerbescu (Bach and Respighi) CD Electrecord. EDC1108 - 1109 (2014).



https://biblioteca-digitala.ro

# Doi muzicologi necunoscuţi: Constantin Morariu Şi Leca Morariu (I)

**Vasile Vasile**



Constantin Morariu, coleg, partener muzical și de temniță, autor al primei monografii  a lui Ciprian Porumbescu,1908

Leca Morariu – întemeietor al muzeului, al societății și autor al monumentalei monografii a lui Ciprian Porumbescu, 2014



https://biblioteca-digitala.ro

Așa cum arătam în prefața recentei monumentale monografii închinate lui Ciprian Porumbescu şi tatălui său, Iraclie Porumbescu[1] – şi el muzician de dimensiunea unora dintre contemporanii lui paşoptişti, din păcate total necunoscut până în prezent, în această calitate – cartea pune în evidenţă două importante figuri ale culturii noastre artistice, neştiute sau prea puţin cunoscute atât specialiştilor cât şi marelui public. Aşteptându-şi publicarea de peste o jumătate de secol, monografia consfinţeşte **convertirea definitivă la muzicologia românească a două nume de prestigiu care o onorează, cel al lui Constantin Morariu şi al fiului său, Leca Morariu**, cercetători de formaţie asemănătoare celor aparţinând sfârşitului secolului al XIX – lea şi primei jumătăţi a secolului al XX – lea, provenind din lumea reprezentanţilor literaturii şi teologiei. Cei doi oameni de cultură Morariu reprezintă două epoci distincte ale scrisului muzicologic românesc, **Constantin Morariu** fiind contemporan şi coleg cu Ciprian Porumbescu, partener de activităţi artistice dar şi de temniţă cu el şi s-a dovedit atras de frumosul muzical şi mai ales de creaţia autorului primei operete româneşti.

**Leca Morariu** se numără printre cercetătorii atraşi de fenomenul muzical din generaţia lui Emanoil Ciomac, Lucian Voiculescu, sau Mircea Vulcănescu (regretatul Ștefan Niculescu aprecia statutul european al scrisului muzicologic al acestuia din urmă, ca și al lui Noica și Cioran), fiind, la fel ca cel dintâi care a „venit către muzică din literatură”[2] și și-**a consacrat întreaga viaţă adunării şi studierii unui vast material despre viaţa şi activitatea lui Ciprian Porumbescu,** continuând activitatea tatălui său. De altfel, ceea ce-i leagă pe cei doi Morariu tată şi fiu, este urmărirea vieţii şi activităţii lui Ciprian Porumbescu, dar activitatea lor muzicologică se extinde şi spre alte domenii. Mai trebuie reţinut faptul că în perioada activităţii de critic şi de muzicolog a lui Leca Morariu se înregistrează o adevărată explozie a articolelor cu subiecte muzicale semnate de literaţi: George Călinescu, Tudor Arghezi, Eugeniu Speranția, Anton Holban ş. a.

Aşa cum am arătat, **întâlnirea mea cu scrisul lui Leca Morariu şi cu cel al tatălui său, Constantin Morariu** s-a



https://biblioteca-digitala.ro

produs târziu, dar spectaculos[3], începând cu documentarea la cele două monografii ale muzicienilor moldoveni, Alexandru Zirra[4] şi Gavriil Galinescu[5] și continuând cu investigarea traseelor etnomuzicologiei româneşti şi prin desele şi fructuoasele discuţii purtate cu muzicologul Vasile D. Nicolescu, cel care se angajase în urmă cu treizeci de ani, la editarea volumelor închinate lui Iraclie şi Ciprian Porumbescu. Soarta m-a chemat să duc mai departe munca începută de muzicologul citat, care a închis definitiv ochii pe această carte, la Piatra Neamţ. În camera de unde a fost dus la spital – de fapt, la morgă – am găsit fila îndoită a dactilogramei pe care lucra şi pe care l-a surprins sfârşitul prematur şi cred că a fost un mare avantaj pentru mine, dar şi pentru carte, faptul că ştiam de la el datele anvergurii lucrării, modul de lucru al autorului şi al editorului şi am înţeles un aspect esențial: fără cunoaşterea meandrelor activităţii complexe şi perseverente a lui Iraclie, cu mari şi asumate riscuri şi sacrificii, cea a lui Ciprian pare a fi a unui zvăpăiat, a unui teribilist, poate chiar a unui fanatic. **Fundalul patriotismului înflăcărat al preotului Iraclie explică traiectoria celui ce-şi exprima atât de explicit crezul artistic şi politic:** pe mormântul lui - a unui român ce nu trăia în spaţiul aparţinând la acea vreme României, ca stat, ci imperiului habsburgic – să străjuiască tricolorul, cântat în mod irepetabil în versurile şi în melodiile sale. Competenţele mele de reprezentare plastică sunt foarte reduse şi nu am putut realiza coperta dorită la simulacrul pe care am reuşit să-l încredinţez tiparului în anul 1986[6], constituind primul volum din monumentala lucrare morariană. Aş fi dorit să exprim concis, sugestiv şi în concordanţă cu modul de a concepe cele două trasee de viaţă, conţinutul celor aproximativ 2000 de pagini dactilografiate după manuscrisul lui Leca, prin **imaginea unui stejar puternic, maiestuos, dominând peisajul şi încărcat de ghinda de pe ramurile ce-i multiplicau statura, cea mai importantă şi mai aplecată de rod numindu-se Ciprian, ruptă de un trăsnet venit din senin.** Am înţeles, deci, că ei, Iraclie și Ciprian, nu pot fi trataţi separat, ci doar îmbrăţişaţi, aşa cum i-a tratat Leca Morariu în sinteza sa, muzicologică, culturală, spirituală şi patriotică.



https://biblioteca-digitala.ro

În anul **1983, în atmosfera centenarului morţii muzicianului** - ce nu s-a bucurat nici de împlinirea a 30 de ani de viaţă - în cadrul unui simpozion organizat de Uniunea Compozitorilor am făcut **o primă prezentare a cărţii lui Leca Morariu**, care integrează şi continuă investigaţiile tatălui său și a personalității sale[7]. În atmosfera premergătoare comemorării centenarului morţii muzicianului, intrată şi în calendarul UNESCO, **Uniunea Compozitorilor a organizat, la Bucureşti, un simpozion cu tema *Viaţa şi creaţia lui Ciprian Porumbescu, compozitor patriot, precursor de seamă al şcolii muzicale româneşti,*** în cadrul căruia am prezentat comunicarea menţionată, cronica manifestării consemnând cartea ca „o importantă contribuţie pe linia bibliografiei muzicianului român”[8].

Deoarece numele celor doi porumbescologi erau și au rămas necunoscute, sau prea puţin cunoscute în lumea muzicologică – deşi nici în domeniul literar, filologic și teologic situaţia nu era diferită - se impunea răspunsul la întrebarea: **cine a fost Constantin şi Leca Morariu** şi care e **locul lor în istoria culturii, a literaturii, a folcloristicii a etnomuzicologiei şi a porumbescologiei**?

Nu poate fi reproşată muzicologilor timpului, această ignorare – ea fiind dublată şi de istoria literaturii - **cele două personaje aparţinând prioritar, prin scrisul lor, lumii teologice, primul fiind chiar preot întreaga viaţă, cel secund refuzând cu ostentaţie şi cu o demnitate exemplară – şi cu riscurile de care era conştient și grăbindu-i sfârșitul - intrarea în Partidul Social Democrat al lui Ştefan Voitec şi amândoi ocupându-se de o altă faţă bisericească – Iraclie Porumbescu** – cărturar reprezentativ al epocii, care a fost nu numai tatăl lui Ciprian, dar a desfăşurat o activitate care s-a bucurat de aprecierea marilor spirite ale culturii româneşti din epoca sa: Vasile Alecsandri, fraţii Hurmuzachi, Mihail Kogălniceanu, George Sion, Iacob Mureşianu etc.

La rândul său, **Leca Morariu se va bucura de aprecierile lui Nicolae Iorga, Sextil Puşcariu, George Călinescu** şi a multora dintre contemporani, un loc aparte ocupându-l **George Breazul,** cel care-i ştia preocupările



https://biblioteca-digitala.ro

porumbescologice, ajunse într-o fază foarte avansată de publicare în anii ce au precedat decesul lui şi care-i procura din străinătate coarde pentru violoncelul la care cânta la un nivel care i-a permis dirijorului şi directorului de filarmonică din Iaşi, George Pascu, să-i ofere un loc în orchestra din Capitala Moldovei, abia recunoscută oficial în deceniul al V – lea a secolului trecut.

În cazul Porumbeștilor se adăugau **restricţiile determinate de faptul că activitatea ambilor s-a desfăşurat într-un spaţiu geografic care, după invazia comunistă rusă, nu mai aparţinea României şi nu se putea vorbi despre activitatea culturală românească de la Cernăuţi.** Edificator rămâne faptul că în 1981 nici **nu apărea nicăieri numele comunei Boian**, alături de celelalte parohii unde păstorise şi fusese învăţător Iraclie Porumbescu: Şipotele Sucevei (1850 – 1857, 1859 – 1865), Stupca (1865 – 1867), Frătăuţii Noi (1884 – 1895). Au existat chiar încercări de a „muta" până și locul naşterii muzicianului – la Stupca – cel dornic să vadă adevăratele locuri natale ale compozitorului având nevoie – și atunci și acum - de paşaport şi de viză ucraineană.

Nu este singurul exemplu, putându-se afirma că stagiul 1857 – 1859 şi mai ales drama de la Boian au fost cu consecvenţă **omise din toate sursele bibliografice ale perioadei comuniste,** fiind vorba de un spaţiu „minat" şi de o cauză ce nu trebuia să fie cunoscută: deznaţionalizarea prin speculații confesionale a populaţiei româneşti din Bucovina. Asemenea elemente amplificau piedicile pentru tipărirea lucrării, în pofida entuziasmului dovedit în cadrul manifestărilor centenarului. În aceste condiţii anonimatul autorilor cărţii, Constantin şi Leca Morariu continuă.

Cunoscând lucrarea, **Vasile D. Nicolescu s-a angajat la uriaşa muncă de pregătire pentru tipar,** având sprijinul Uniunii Compozitorilor şi promisiunea tipăririi de către Editura muzicală, dar moartea sa fulgerătoare şi prematură l-a surprins asupra lucrării. Aceasta s-a petrecut la Piatra Neamţ, unde îi sugerasem să găsească, în biblioteca eminentului cărturar, Gheorghe T. Kirileanu - retras aici cu o imensă bibliotecă - materiale documentare pentru munca imensă la care s-a



https://biblioteca-digitala.ro

angajat. Astfel, am putut afla despre lucrare, despre spinoasele probleme pe care le ridica, în condiţiile în care multe detalii ale cărţii erau insurmontabile. Biroul secţiei de muzicologie al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor mi-a încredinţat continuarea pregătirii lucrării pentru tipar, ştiindu-se de la Vasile D. Nicolescu faptul că eram familiarizat cu conţinutul ei.

Spaţiul redus acordat monografiei şi necesitatea renunţării la unele incursiuni istorice, filologice, lingvistice, culturale, teologice etc., ale lui Leca Morariu, impunea nu numai o concentrare dar și o amputare a lucrării. Se dorea **reredactarea întregului material, reducerea aparatului critic revăzut şi corelat,** operaţie ce a revenit semnatarului acestui studiu, după preluarea monografiei din stadiul la care ajunsese primul ei îngrijitor. Am acceptat ca normă de lucru (discutată cu directorul editurii, cu redactorul cărții și cu reprezentantul cenzurii) să publicăm din text ceea ce putea fi acceptat de ideologia comunistă, pentru fiecare amănunt propus pentru publicare urmând ca eu să găsesc explicaţiile care să permită acceptarea sau renunţarea (în cunoștință de cauză) la textele ce ar fi stârnit suspiciuni din partea autorităților comuniste. Îmi aduc aminte că discuţiile preliminare urmau să lămurească în special aspectele dubioase, care vizau cultura Bucovinei, aspectele sociale, mai puţin cele naţionale, care trebuiau privite prin prisma ideologiei comuniste. Exemplul cel mai viu în memoria mea a rămas explicarea aserțiunii lui Leca Morariu privind „promovarea" preotului Iraclie la Boian din capitolul intitulat „*Drama de la Boian"*. Leca foloseşte o formulă laconică de mare putere sugestivă*:, „Boianul lui Eminescu*". Eu trebuia să găsesc care-i explicaţia celor două sintagme. Nu exagerez spunând că am consultat peste o sută de filologi şi nici-unul nu mi-a putut oferi măcar drumul spre semnificaţia adevărată a celei de-a doua dintre sintagme: unii recunoşteau cinstit că nu ştiu, alţii improvizau tot felul de răspunsuri privind presupuse legături ale surorii Poetului, Aglae Drogli, cu Boianul etc. etc. Târziu am apelat la Octavia Lupu – Morariu, soţia autorului, care îngrozită şi în şoaptă rosti nemuritoarele versuri ale *Doinei* lui Eminescu: „***Din Boian** la Vatra Dornii/ Mi-au umplut omida pomii*". Atunci mi-am dat seama că am fost „avantajat" şi eu, şi



https://biblioteca-digitala.ro

cenzura, şi redacția, şi editura, de extirparea textului care făcea trimitere la cruntele mijloace de deznaţionalizare într-una din cele mai escamotate și perfide forme.

Asemenea probleme aveau **efecte descurajatoare asupra decidenţilor și susținătorilor tipăririi lucrării.** Odată chiar mi-a fost exprimată reticenţa, sub pretextul că **nici Ciprian şi nici Iraclie nu s-au dovedit măcar adepţi ai ideilor socialiste.** Am invocat faptul că Iraclie nu a avut cum să facă la Boian un falanster, după modelul celui al lui Teodor Diamant, de la Scăeni, preotul trăind şi o „dramă financiară", lipsindu-i şi mâncarea zilnică pentru propriii copii, morți și din cauza mizeriei îndurate. Avocat al preotului şi al teologului Porumbescu am reuşit să-l „salvez" amintind din cartea lui Leca, scena în care Mihail Kogălniceanu, prezida o şedinţă a Academiei Române şi când a văzut în uşa instituţiei figura impunătoare a părintelui Iraclie a rugat plenul să-l întâmpine în picioare pe venerabilul luptător pentru cauzele revoluţiei de la 1848. Asemenea momente m-au făcut mai „precaut" în redactilografierea şi pregătirea pentru tipar a cărţii.

Monumentala monografie închinată lui Iraclie şi Ciprian Porumbescu, realizată pe parcursul marcat de fulgerătorul sfârşit al lui Ciprian – la un capăt – şi intrarea treptată în anonimat, până la dispariţia fizică a autorului, Leca Morariu – la celălalt capăt – a ajuns un compromis, limitat doar la primul volum amputat, ceea ce a făcut ca ea să nu fie cunoscută în amploarea și profunzimea ei **nu numai publicului, dar nici specialiştilor** conținutul cărții și dimensiunea autorilor fiind uitate**.**

Se poate afirma că **Leca a avut cel puţin patru mari preferinţe literare,** pe care le-a urmărit cu o consecvenţă materializată în lucrări indispensabile continuării cercetărilor: Eminescu, Creangă, istoria literaturii române, literatura populară, dar şi **alte patru domenii ce aparţin domeniului muzical**, semnalate aici în premieră**: muzicologia, critica muzicală, etnomuzicologia şi porumbescologia –** cu o direcţie şi mai puţin cunoscută – **interpretativă,** care vor fi detaliate mai jos, după ce va fi conturat cadrul mare cultural pe care evoluează necunoscuţii muzicologi**.**



https://biblioteca-digitala.ro

**În casa preotului Constantin Morariu se cântă muzica lui Ciprian, colegul de temniţă al autorului *Tricolorului,*** el însuşi dând viaţă, la flaut, unor partituri pe care le aprecia nu numai sentimental dar şi pentru valoarea lor. **În casa de la Pătrăuţi se joacă *Cisla* şi *Candidatul Linte*** cu Aurel Berariu, considerat Liciu al Bucovinei, ulterior unul dintre interpreţi dedicându-i un extins studiu, care vede lumina tiparului abia în 2003[9].

**Preocuparea pentru activitatea şi creaţia mai tânărului său coleg de seminar**, cu doar un an, s-a transmis şi fiilor preotului şi omului de cultură Constantin Morariu, în a cărui casă se alcătuieşte **un cvartet sui - generis**: Victor Morariu - vioară, Aurel Morariu - flaut, Alexandru (Leca) - violoncel, Victoria si Elvira Morariu – pian, susţinători ai unor renumite concerte camerale. Fiecare îşi va urma propriul destin, dar îi uneşte toată viaţa **preocuparea pentru Ciprian şi pentru muzica lui.** Primul dintre fiii preotului Constantin Morariu, fratele lui Leca, **Victor va deveni un reputat germanist** şi **unul dintre cei mai prestigioşi interpreţi ai muzicii violonistice a lui Ciprian Porumbescu** şi va consacra si el merituoase pagini vieţii si activităţii muzicianului, urmărind statutul personajului de *elev al gimnaziului superior greco - oriental din Suceava, personalitatea muzicală a lui Ciprian Porumbescu si opera sa, Crai Nou la Opera din Cluj* ș. a.

**Constantin Morariu** (1854 – 1927) **merită o prezentare succintă,** nu numai pentru că este o „figură marcantă a vieţii culturale şi bisericeşti bucovinene” şi pentru faptul că „sentimentul său naţional, ferit de exagerări şovine, iubirea pentru oamenii din popor, precum şi persecuţiile oficialităţilor din Cernăuţi au învăluit figura lui M(orariu) într-o aură de legendă”, fiind supranumit „sfântul de la Pătrăuţi” şi considerat „o figură simbolică a luptei pentru drepturile românilor”[10], cât mai ales pentru că în calitate de tată al viitorului filolog, folclorist şi muzicolog, este cel ce-i **pregăteşte terenul,** desfăşurând în paralel cu păstorirea de suflete, o intensă activitate cărturărească, materializată în numeroase studii, broşuri şi cărţi consacrate ridicării prin cultură a enoriaşilor şi cititorilor săi. Dar, mai mult decât atât: el **va**



https://biblioteca-digitala.ro

**anticipa ampla monografie a lui Leca închinată lui Iraclie şi Ciprian Porumbescu**, prin studii şi cărţi integrate, cu citările de rigoare, în cartea sa. Constantin Morariu este printre cei dintâi porumbescologi care argumentează originea românească a lui Iraclie, aspect confirmat nu numai prin urmărirea şi prezentarea antecedenţilor, cât şi prin faptul că el se luptă pentru ca Ciprian să înveţe în şcoli româneşti, chiar dacă trebuie să facă pentru aceasta mari eforturi. Partea finală a arborelui genealogic al lui Ciprian Golembiovschi – Porumbescu furnizează argumente în acest sens: tatăl muzicianului este Iraclie, **bunicul este Tănase; mama este Emilia, iar bunica Varvara – toţi ortodocşi**, elemente asupra cărora insistă ambii muzicologi Morariu, conchizând: „Oricare ar mai fi fiind realităţile istorice, **stirpea poloneză a Golembiovschilor s-a altoit atât de amplu în sănătoasa moldovenie a Bucovinei**, încât prin Emilia, născută Klodnitzki, mama lui Ciprian Porumbescu, Iraclie o mai apropie încă odată... de aceeaşi viţă polonă, iar prodigiosul Ciprian e apoi sortit să omagieze aceasta eugenezie cu nemuritorul cânt:

„Iar când, fraţilor, m-oi duce
De la voi si-oi fi sa mor,
Pe mormânt atunci să-mi puneţi
Mândrul nostru tricolor... „

Se adaugă climatul patriotic de la **conacul Hurmuzăchenilor**, unde Iraclie intră în legătură cu cei mai importanţi exponenţi ai idealurilor naţionale româneşti şi cu cea mai ilustră figură a literaturii române a timpului - **Vasile Alecsandri**. Textul lui Leca Morariu este o emanaţie, o continuare şi o aprofundare a scrisului tatălui său, exponent al generaţiei lui Ciprian, si prima parte a lucrării e marcată de **prezenţa personalităţilor istorice si culturale româneşti; Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu, episcopul Iustin Crivăţ, Aron Pumnul, Andrei Bârseanu, Coriolan Brediceanu etc.** Toţi şi îndeosebi **destinul omenesc, profesional, literar si istoric, al lui Iraclie, creează un fond dogoritor ce pregăteşte şi anticipă activitatea curajoasă a lui Ciprian, de patriot înflăcărat de un crez sfânt al unirii tuturor românilor.**



https://biblioteca-digitala.ro

**Cea mai concisă prezentare a personalităţii lui Constantin Morariu** aparţine lui Vasile Loichiţă şi ea a devenit titlul unei broşuri, tipărită după o conferinţă ţinută la Vălenii de Munte, în vara anului 1937: *Preotul şi Românul Constantin Morariu*. Propunându-şi să răspundă la întrebarea cine-o fi fost acest Constantin Morariu, răspunde: „**un artist al cuvântului, al cântului şi al instrumentului** în aceeaşi măsură precum era **un atlet al lui Hristos şi al neamului său”[11].**

Savantul Nicolae Iorga nuanţa aceste apartenenţe: „creştin fără fanatism şi român fără ură faţă de alte neamuri”, adăugând: „O mare parte a trecutului mai recent al Bucovinei va fi văzut de cei care au putut să-l cunoască, sub lumina zâmbetului său”[12].

**Traducător al capodoperei goethene** – *Faus*t – Constantin Moraru este autor al unor **versuri originale** dintre care atrag atenţia cele din *Cântecul detrunchiaţilor,* oglindind sincera dragoste de ţară a românilor silniciţi să trăiască despărţiţi politic de fraţii lor - temă ce apare şi în creaţia lui Ciprian. La cel dintâi poezia dedicată *Arboroasei* are acest final ilustrativ, cu o ideatică apropiată de cea a cunoscutului cântec porumbescian*Românul*:

„Căci divin e să iubeşti
Graiu, cânt, datini părinteşti
Şi-ale noastre cât iubim
Detrunchiaţi nu ne numim!”[13]

Pentru bunul său prieten, colegul de suferinţă şi de activitate patriotică şi culturală, îşi exprimă o nădejde ce traversează deceniile precum în poezia *Lui Ciprian Porumbescu*:

„Şi picura-va vecinic nou
Şi vei fi vecinic suveran,
Vei fi şi din mormântul tău
- „*Crai Nou”* al nostru Ciprian!”[14]

**Constantin Morariu a tălmăcit, de asemenea, în limba română, lucrarea germană** - *Istoria lumii* - a lui Th. B. Welter, tipărită la Cernăuţi, mai întâi în *Deşteptarea – revistă dedicată sătenilor* şi apoi în trei volume din 1897, 1899 şi 1901.



https://biblioteca-digitala.ro

Cel care a fost numit „nestorul preoţimii bucovinene” afirma el însuşi într-o poezie:

„N-am şovăit, ci totdeauna
Am stat ca stânca-n faţa sorţii
Şi-am înfruntat mereu minciuna,
În schimb cunosc fiorii morţii...”[15]

**Nedreptatea făcută morărenilor nu aparţine numai muzicienilor, ci şi literaţilor, istoricilor şi a teologilor.** Nu vor face excepţie nici enciclopediile perioadei comuniste.

**Drumurile spre Ciprian şi mai ales spre Iraclie**sunt deschise şi de alte lucrări ale lui Constantin Moraru – la care se adaugă calitatea sa de **membru al** *Societăţii pentru Cultura şi Literatura Română din Bucovina.* Constantin Loghin mai reţine: „când Bucovina revine la România, cu cel dintâi tren de pribegi soseşte în sala de şedinţă a mitropoliei din Cernăuţi, unde asistă cu lacrimi de bucurie în ochi la măreţul act al Unirii, pentru care-şi pusese în joc tot rostul tihnit al unei vieţi de om”[16].

Dincolo de sentimentele de recunoștință ale descendentului trupesc şi spiritual, trebuie înregistrată dorinţa lui Leca: „***Se va găsi cândva realul istoric bucovinean care să arate cine a fost războitorul român Constantin Morariu”?***[17]***.***

În acelaşi timp se poate discuta despre o **anticipare a activităţii folcloristice**, cărţii de 317 pagini, cu conținut folcloristic adăugându-i-se altele 39 consacrate unui **studiu despre colindele** culese de Simion Mangiuca, studiu tradus în limba germană de Constantin Morariu, contribuţie înregistrată şi de *Bibliografia generală a folclorului*[18]. În categoria monografiilor în forma lor primară, se înscrie cea a comunei în care era păstor de suflete, Pătrăuţi[19]. Pe lângă contribuţiile amintite mai sus și altele, el se referă şi la fostul prieten şi coleg de activităţi culturale, muzicale, dar şi de închisoare, Ciprian Porumbescu, în materiale publicate în 1881 – 1891[20] şi în 1893 – 1894[21] - această din urmă carte fiind considerată de cel ce semnează cel mai reuşit portret al omului de cultură Constantin Morariu o istorie foarte documentată a literaturii din Bucovina,



https://biblioteca-digitala.ro

autorul ei fiind apreciat corect ca „una dintre figurile marcante ale vieţii culturale şi bisericeşti din Bucovina”[22].

Asupra unora dintre ctitoriilor voievodale amintite de Constantin Morariu, numite „sobor de clopotniţe”, va reveni fiul său, Leca, în broşura *Bucovina turistică*, o carte pe care ideologia comunistă a marcat-o pe copertă cu un **INTERZIS,** scris mare şi cu culoare roşie, pentru a avertiza asupra „pericolului” ce conţine (am în vedere exemplarul din Biblioteca Academiei Române).

Marele istoric român **Nicolae Iorga a reţinut figura lui Constantin Morariu** ca si pe cea a vlăstarului său Leca, în următoarea descriere: „Aproape de Suceava, la Pătrăuţii lui aşa de bine gospodăriţi, în casa cu feciori învăţaţi şi plini de inteligenţă – o, ce mai era sa scrie despre mine unul dintre dânşii, profesorul Alexandru ...[23].

**Din punctul de vedere al muzicologiei, respectiv al porumbescologiei,** interesează aici faptul că preotul care şi-a legat numele de două localităţi bucovinene, Toporouţi şi Pătrăuţi, dar mai ales de Cernăuţi, unde îşi face studiile şi se afirmă în frontul iubitorilor de ţară, de istorie, de tradiţii, de limbă, ctitorind publicaţii, tipărind cărţi, a transmis familiei sale **dragostea pentru muzică, dar si cultul pentru Ciprian Porumbescu şi pentru tatăl său Iraclie** şi va îndeplini pentru Ciprian si Berta rolul lui **pater Lorenzo** din *Romeo si Julieta*, consfinţind întru veşnicie, la nu mult timp după trecerea în eternitate a lui Ciprian, legătura sfântă dintre cei doi îndrăgostiţi despărţiţi nu de prejudecăţi de castă, religioase, confesionale si naţionale – cum s-a afirmat uneori - ci pentru faptul că pastorul Gorgon nu voia să-şi lase fiica să devină soţia unui tuberculos. Preotul Morariu şi-a botezat unul dintre copii cu numele lui Ciprian şi a fost cel căruia **Iraclie i-a încuviinţat să celebreze, după trecerea la cele veşnice a fiului său, căsătoria simbolică a Bertei cu Ciprian**, acea emblematică unire pe totdeauna a celor doi îndrăgostiţi, după ce iubita lui Ciprian mărturisise: „sunt mândră de iubirea mea şi de iubirea lui”. Rolul ocrotitorului Lorenzo este îndeplinit cu şi mai ocrotitoare stăruinţă de Constantin Morariu. Dar în timp ce eroul lui Shakespeare deplânge moartea îndrăgostiţilor din Verona,



https://biblioteca-digitala.ro

colegul de temniţă, dar şi de studii şi de activităţi artistice din Bucovina aduce pentru îndrăgostiţii din Ilişeştii bucovineni dovada iubirii neprihănite, eterne. Suntem doar în spaţiul mioritic în care moartea ciobanului moldovean este transfigurată într-o nunta cosmică. A fost **unul dintre cei patru preoţi care l-au înmormântat pe Ciprian**, evocând memoria lui, începând cu necrologul[24] şi cu discursul funebru la parastasul de un an şi continuând cu **studii de tipul celui vizând suferinţele lui Ciprian Porumbescu,** publicat în *Junimea literară* (suferințe ce-i scurtează viața: „28 de ani, 6 luni şi 23 de zile")[25] precedate de amintiri din viaţa muzicianului[26].

După trecerea în eternitate a autorului *Baladei*, cel mai apropiat coleg, ce va deveni unul dintre cărturarii timpului şi coautor al acestei cărţi, nota în scrisoarea de condoleanţe din 8 august 1883: „Naţiunea îi va fi recunoscătoare, păstrându-i o pagină ilustră în cartea trecutului său...[27]

Revista *Făt – Frumos* va găzdui **amintirile postume ale lui Constantin Morariu**, pagini inedite, unele fiind din perioadele în care este coleg cu Ciprian Porumbescu şi ajută la reconstituirea traseului vieţii şi activităţii sale, sau a unor personalităţi sub oblăduirea cărora au crescut intelectualiceşte amândoi, cum ar fi Ştefan Nosievici[28]. şi la etapele următoare ale vieţii artistului secerat în floarea vârstei[29]. Perioadei studenţiei celor doi teologi îi vor fi consacrate alte pagini din toamna anului 1929[30]. De aici aflăm despre calităţile manageriale ale teologului muzician: „Ciprian i-a luat locul şi a început a face minuni în direcţia înaintării societăţii" *Arboroasa*[31].

Constantin Morariu a purtat o vie şi interesantă **corespondenţă** – pe care o aprecia la superlativ, numind-o „vioaia lui corespondenţă" **- cu sora muzicianului, Mărioara şi mai ales cu tatăl lui Ciprian,** cartea restituind conţinutul celor 25 de scrisori ale lui Iraclie către Constantin Morariu şi al celor 26 ale acestuia către nefericitul tată al muzicianului. Ele sunt de real folos pentru **urmărirea evoluţiei lui Iraclie până la recunoaşterea meritelor sale** (propus a fi egumen al istoricei mănăstirii Putna) şi a vieţii Mărioarei, primii care trebuie să nu



https://biblioteca-digitala.ro

uite dorinţa testamentară a lui Ciprian **„nu lăsaţi muzica mea să moară cu mine"**. Această corespondenţă necesară pentru reconstituirea unor detalii ale vieţii şi activităţii lui Ciprian Porumbescu şi a bătrânului Iraclie face obiectul unor pagini ale revistei *Junimea literară* din 1927[32], respectiv 1928[33] şi *Făt – Frumos*[34], deschizând drumul altor aprofundări, reveniri, retuşări, amendări etc.

În acelaşi timp, preotul bucovinean este cel dintâi care ne oferă amănunte despre ultimele zile ale bardului bucovinean, investigând ultimele momente din viaţa muzicianului, la Nervi, reflectate în **corespondenţa cu estoniencele Emily von Poppen şi Hedwiga von Garnet**, care au trăit la Nervi în compania muzicianului bucovinean, cu momentul de apogeu, de a face să răsune pe ţărmul Mediteranei ecourile doinei româneşti. Lui Constantin Morariu datorăm **una dintre cele dintâi cronici a concertului *Arboroasei* dirijată de Ciprian**, la 24 aprilie 1877[35].

Postum vor apărea datele lui despre **procesul celor cinci liederi ai Arboroasei**[36].

De la Constantin Morariu ştim că **Iraclie a fost şi autor al unor melodii de epocă**, pe care le cunoştea şi le-a pus în valoare, transmiţându-i-le şi fiului, Leca, aşa cum declară singur, că învăţase cântecele lui Iraclie în copilărie, „de la tatăl meu".

În 1908 **va edita una dintre cele dintâi încercări monografice** asupra vieții și activității autorului nemuritoarei *Balade* si al perenelor cântece *Tricolorul, Pe-al nostru steag e scris unire, Românul* etc.[37], reţinută şi de *Dicţionarul* lui Ivela din 1927, printre acele „monografii speciale"[38].

Însuşi fiul său, Leca, îl va numi pe Constantin Morariu „***biograf al Porumbescului",*** enumerând cele două lucrări din 1908 şi 1926, el cunoscând bine etapa cernăuţeană a activităţii autorului popularei *Balade,* cu începuturile componistice[39]. În acelaşi timp, feciorul şi continuatorul îi recunoaşte tatălui său statutul de fondator al muzeului închinat colegului de studii şi temniţă[40].

Constantin Morariu este **autorul *Horei arboroşene,*** compusă în temniţa de la Cernăuţi, în anul 1878 şi **copistul**



https://biblioteca-digitala.ro

**multor lucrări ciprianiste**. Colegul, prietenul şi mai târziu biograful lui Ciprian Porumbescu, Constantin Morariu – cel care îl considera pe tânărul muzician atins „de aripa geniului" - cânta adesea la flaut în tovărăşia violonistului născut la Şipotele Sucevei şi a rămas în conştiinţa contemporanilor ca autor al imnului funebru ***Plâng şi mă tânguiesc*.** Alături de *Hora Arboroasei,* pentru pian, aceasta din urmă a intrat în lista lucrărilor lui Constantin Morariu din lexiconul lui Viorel Cosma[41].

Mai mic decât Iraclie cu numai 31 de ani, Constantin Morariu devine **stimulatorul lui pentru a-şi publica lucrările** și îl supune pe bătrânul şi încercatul preot la tot felul de chestionare îmbărbătându-l după mutarea la cele veşnice a celui mai îndrăgit dintre fii, devenind **„scormonitorul istoric - literar al lui Iraclie Porumbescu" şi încurajatorul publicării scrierilor sale**. După propriile mărturisiri Constantin Morariu a colaborat cu Iraclie Porumbescu la broşura *Convorbire între tată şi fiul lui,* ceea ce suplimentează datele despre relaţiile dintre ei.

În lucrarea în limba germană, consacrată istoriei culturale a Bucovinei, Constantin Morariu pregăteşte terenul detaliilor creației fiului său, **inventariind lucrările lui Iraclie**, pe care-l consideră printre reprezentanţii de seamă ai literaturii din Bucovina epocii[42] şi urmărind activitatea lui în familia Hurmuzachi (fiind prezentată succint personalitatea Grahilor bucovineni: Eudoxie, George şi Alexandru), creionând principalele instituţii de cultură din Bucovina, revistele, societăţile culturale, reprezentanţii etc.

Constantin Morariu a păstrat manuscrisul romanţei *Cât te-am iubit*, pe textul Matildei Cugler, pe care l-a donat Muzeului Porumbescu şi a fost tipărit în 1936, fiind prezentată cititorilor în vara anului 1836[43]. La rândul său, Leca va prezenta cu mult entuziasm descoperirea celor trei manuscrise ale lui Ciprian: *Polca schnell, Nocturna Berta şi Resignation*[44].

Se poate conchide în favoarea convertirii preotului Constantin Morariu în domeniul porumbescologiei că a fost **partener muzical al lui Ciprian Porumbescu**, **a dat viaţă unora dintre creaţiile lui în viaţa concertistică**, a furnizat date şi chiar a descoperit unele **manuscrise ale compoziţiilor**



https://biblioteca-digitala.ro

sale, a analizat unele dintre acestea, a semnat una dintre primele **cronici ale dirijorului *Arboroasei*** și **prima încercare monografică închinată autorului celei dintâi operete româneşti,** bazată pe documente furnizate de tatăl compozitorului[45], urmată de o nouă versiune, semnată cu doar doi ani înainte de trecerea la cele veşnice[46].

Pentru Iraclie trebuie remarcate îndemnurile lui Constantin Morariu de a-şi publica lucrările, **realizarea unuia dintre primele cataloage ale creaţiei**, furnizarea unor date esenţiale despre creaţiile muzicale ale preotului patriot, simbol al patriotismului bucovinean, el însuşi lăsând posterităţii anumite creaţii muzicale.

**Viitorul istoric literar, filolog, folclorist, dialectolog, profesor, violoncelist, muzicolog, precursor al etnomuzicologiei româneşti, critic muzical, porumbescologul Alexandru Morariu**[47] s-a născut la 25 iulie 1888, în Cernăuţi, ca fiu al lui Constantin Morariu (1854 - 1927), exilat apoi la Pătrăuţi, cu familie cu tot, pentru atitudinea sa patriotică, fost partener muzical al lui Ciprian Porumbescu la Cernăuţi, patriot înflăcărat, unul dintre cei 5 membri arestaţi ai conducerii *Arboroasei*, secretar al asociaţiei studenţeşti şi cărturar preocupat de spiritualitatea şi viaţa artistică din Bucovina şi traducător în limba română al liricii lui Goethe şi Schiller.

În **climatul deschis spre marea literatură,** vor creşte copiii preotului Constantin Morariu, **Leca** absolvind Facultatea de Litere şi Filosofie din cadrul Universităţii Cernăuţi**, cu un doctorat în limba română şi va funcţiona la catedra de *Literatură română modernă şi folclor*, la aceeaşi facultate,** din anul 1922, până la ocuparea Bucovinei de către tancurile rusești şi încorporarea provinciei româneşti Bucovina de Nord în Republica Sovietică Socialistă Ucraina, componentă a Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste, când profesorul se **stabilește la Râmnicu Vâlcea**, unde-şi va găsi obştescul sfârşit, după grele şi amare suferinţe materiale dar mai ales morale.

Climatului muzical familial se va adăuga apoi **căsătoria cu Octavia Lupu - Morariu**, laureată a Conservatorului din



https://biblioteca-digitala.ro

Viena, secţia Canto şi Pian, cu o diploma semnată - între alte celebrităţi artistice ale timpului - şi de George Georgescu - o mare iubitoare a muzicii lui Ciprian Porumbescu si care îi va fi lui Leca un preţios ajutor în parcurgerea întregii emanaţii melodice a fiului Şipotelor Sucevei. **Mezzo - soprana şi pianista Octavia Lupu - Morariu** va da viaţă multor pagini din creaţia vocală şi pianistică a lui Porumbescu, descoperindu-le împreună sensurile expresive ce se vor adăuga celor documentare. Cu ea va urmări și semnala modificările variantelor tipărite, ea ocupându-se şi de anumite perioade din scurta dar prolifica viaţă a muzicianului[48], sau de circulaţia versurilor luceafărului literaturii româneşti în muzică[49].

**Principalele reviste literare şi culturale ale vremii** fac loc în paginile lor materialelor sale: *Neamul românesc literar, Glasul Bucovinei, Junimea literară, Ion Creangă, Ramuri, Viaţa nouă*etc, ulterior lista cuprinzând şi alte publicaţii prestigioase: *Convorbiri literare, Revista Moldovei, Şezătoarea, Floarea soarelui, Gândul nostru, Codrul Cosminului* şi altele, semnând cu mai multe pseudonime, sintetizate de autorul celui mai complet portret al literatului: Al. Lupu, Al. Drumeţul, Humoreanul, Constantin I. Popescu, Elvira Popescu, L. Marin, Peregrinus etc[50].

Orientarea sa spre istoria literaturii române, spre filologie si folclor (este profesor pentru aceste specialităţi la Facultatea de Litere şi Filosofie din Cernăuţi, 1922 – 1940) şi **prorector al Universităţii din Cernăuţi, va fi dublată de aplecarea spre domeniile artistice, devenind director al Teatrului Naţional si al Institutului de literatură, filologie, istorie, etnografie si folclor, al Seminarului Român**, de pe lângă universitatea din acelaşi oraş, ce purta numele „*Regele Carol II",*preşedinte al societăţii *Armonia*, **fondator, secretar de redacţie şi director al revistelor** *Făt - Frumos*, Suceava – 1926 – 1933 şi Cernăuţi 1934 - 1944 şi autor al unor culegeri de folclor publicate în antologiile altor cercetători ai spiritualităţii populare. Lucrarea *De la noi* îi aduce în iunie 1920 **premiul Adamachi, al Academiei Române** şi elogioase aprecieri ale lui Nicolae Iorga.



https://biblioteca-digitala.ro

Şirul **culegerilor şi studiilor de folclor** continuă cu: *Cimilituri culese,* 1930, *Lu fraţi noştri, Librulu rumeni din Istrie - II libro degli rumeni istriani - Cartea românilor din Istria, Pentru cântecul popular (Precizări);* Cernăuţi, 933, *Folclor aservit filologiei? (Pentru „epoca folclorică" a folclorului I),* Siret, 1936, *Isopia braşoveană din 1784 (Un nou manuscris vechi),* Cernăuţi, 1924, *Istroromânii*, 1926, *Cât av trei fraţproveit Poveşti în dialect istroromân,* Cernăuţi, 1927, *Noterelleistro – rumene,* 1928, Roma, *De-ale cirebirilor,* Texte din Susneviţa, Cernăuţi, 1929 – 1934, *Drumuri cirebire,* I. Partea I, Bucureşti, 1941, *Cantipopolari rumeni scelti e tradotti per L(eca) M(orariu),* (după Luigi Salvini), Bucureşti, 1939 ș. a. m. d.

Urmărind localităţile în care **Leca Morariu împrăştie datele despre idolii săi precum şi alte materiale, se poate realiza următoarea hartă,** ordonată pe criteriul alfabetic: Arad: *Românul*, Botoşani: *Revista Moldovei*; Bucureşti: *Convorbiri literare, Revista Fundaţiilor Regale* şi *Boabe de grâu*, *Lamura, Glasul Bisericii;* Caransebeş: *Foaia diecezană, Altarul Banatului;*Cernăuţi: *Junimea literară, Făt - Frumos, Bucovina literară, Glasul Bucovinei, Buletinul Mihai Eminescu, Revista Bucovinei, Codrul Cosminului;* Focşani: *Ethnos*; Iaşi: *Gândul nostru,* Piatra Neamţ: *Buletinul Mihai Eminescu,* 1941; Râmnicu Vâlcea: *Fond şi Formă, Făt - Frumos, Deşteptarea, Buletinul Mihai Eminescu* (director – Leca Morariu; secretar de redacţie – Octavia Lupu Morariu); Suceava: *Făt - Frumos, Glasul Bucovinei, Viaţa nouă,* Siret: *Freamătul literar,* Timişoara: *Glasul Bucovinei,* etc. Demnă de reţinut rămâne constanţa cărturarului pentru cercetarea moştenirii eminesciene şi punerea ei la dispoziţia publicului prin singura publicaţie din ţară consacrată eminescologiei, găzduită de oraşele Cernăuţi, Piatra Neamţ şi Râmnicu Vâlcea şi deschizătoare spre alte studii, extinderi, aprofundări, corectări, noutăţi etc.

În timpul celui de-al doilea război mondial, mai exact în anii 1941 – 1945, se simte în activitatea lui Leca Morariu **obstrucţia evenimentelor**, dar şi dorința cărturarului de a pune la adăpost prin încredinţarea tiparului a mai multe materiale finite referitoare la trecutul cultural românesc, **presimţind parcă plutind în aer interdicţia de a mai publica**. Institutul său din



https://biblioteca-digitala.ro

cadrul Universităţii ce purta numele regelui Carol al II – lea se numeşte acum doar Institutul „Cernăuţi” (având ca director pe Leca Morariu, secretar pe Octavia Lupu Morariu şi redactor pe Traian Cantemir), găzduitor al multora dintre asemenea studii şi articole, dublat de colecţia *Făt - Frumos*.

**Va încerca transferarea unor instituţii culturale, inclusiv a Institutului *Arboroasa,* la Râmnicu Vâlcea.** Astfel, împreună cu Dragoş Vitencu – care va deveni el însuşi autor al unei monografii închinate bardului bucovinean – omagiază pe pictorul Epaminonda Bucevschi la centenarul naşterii sale.Autorul acestei încercări de a creiona personalitatea celor doi autori ai monografiei dedicate lui Iraclie şi Ciprian Porumbescu se declară într-un total consens cu afirmaţia lui Leca Morariu, care se declara fericit „de a nu fi putut rectifica opinia asupra atât de vajnicul cronicar”[51] Iraclie Porumbescu, cel care a imortalizat momentul istoric de dezmormântare a domnitorului Moldovei din 1856, a activităţii lui Aron Pumnul în Bucovina, a datelor despre Vasile Alecsandri, momente reţinute de Nicolae Iorga în *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX - lea*.

**Refugiul din 1940 în Capitală**, când şi-a desfăşurat activitatea la Universitatea din Bucureşti şi la Iaşi se încheie cu întoarcerea la Cernăuţi, dar este urmat de cel din 1944, când se stabileşte la Râmnicu Vâlcea, „fără pensie (…), reţinut de la orice activitate publicistică, complet izolat” – cum reţine Petru Iroaie peste cinci ani de la trecerea Styxului de către eminentul profesor[52].

„**Raptul sovietic din 1940**” – citim în continuarea profilului literar din *Dicţionarul general al literaturii române* – îl determină să se refugieze la Bucureşti, în 1944 părăsind definitiv Bucovina cea dragă lui, în 1947 interzicându-i-se ca să mai publice la puţinele reviste la care mai trimitea materiale: *Gazeta Transilvaniei, Altarul Banatului, Candela, Provincia,* scriind pentru sertar lucrări de tipul tratatului de *Stilistică românească* şi cărţii de însemnări *Drumurile oltene*[53]. **Refugiului** se adăuga **izolarea din lumea culturală**, despre care îi scria la 8 iunie 1945, G. T. Kirileanu lui Bucuţa: „Acum d-l Leca Morariu nu-şi mai poate publica revistele sale”[54].



https://biblioteca-digitala.ro

Aşa cum am susţinut mai sus, vorbind despre Constantin Morariu, **istoricii literari nu au fost mai drepţi cu Leca Morariu,** cele mai multe dintre lucrările de specialitate, de dialectologie, de folclor şi de istoria literaturii şi limbii române trecându-l sub tăcere, sau prezentându-l fragmentar, trunchiat, uneori chiar denaturat, în ciuda faptului că cercetătorul beneficiase de mai multe de ori de **Premiul Academiei Române.** Am încercat să găsesc reprezentarea lui Leca Morariu în câteva din cărţile de istoria literaturii, pentru a constata, cu amărăciune, că cel care **a lărgit orizontul cercetării eminescologice,** adăugând investigaţiilor consacrate Luceafărului poeziei româneşti, însemnate şi reprezentative pagini, unele provenind din adevărate seriale[55], a fost **iniţiatorul si conducătorul singurei reviste consacrate cunoaşterii lui Eminescu - BULETINUL „MIHAI EMINESCU") şi a sporit bibliografia lui Ion Creangă** cu titluri indispensabile pentru descifrarea **personalităţii marelui povestitor moldovean**[56] și altele, nu este citat ca atare.

Trebuie amintite si articolele şi **studiile despre Creangă** utilizate de George Călinescu în monografia marelui povestitor moldovean[57]. Se ştie că Leca Morariu lucra şi la definitivarea unei monografii a lui Eminescu, fapt confirmat şi de elevul său basarabean, N. Corlăţeanu[58].

În 1943 integrează studiul său de 81 pagini în masivul volum, de 643 de pagini, **adunând alte lucrări despre Eminescu** datorate lui Teodor Ştefanelli, Vasile Gherasim, Constantin Loghin, Eugen Păunel, George Voievidca, Augustin Z. N. Pop[59].

**Leca Morariu s-a bucurat de aprecierea lui George Călinescu**, chiar dacă s-a exagerat că s-ar fi numărat printre contestatarii săi şi în primul rând a monografiei *Viaţa lui Eminescu*. Încă în anul 1932, protestând împotriva celor care „se aşează ca muşiţa pe suprafaţa problemei eminesciene şi o umple cu o cangrenă verzuie şi fetidă", Călinescu elogia „şcoala eminescologică" de la Cernăuţi, din jurul „unei reviste, evident preţioasă anume *Mihai Eminescu,* redactată de d. Leca Morariu" care e „un om plin de râvnă, care tipăreşte de trei ani o revistă de studii eminesciene şi compilează ştiri în vederea unei



https://biblioteca-digitala.ro

biografii". Deși îi reproşează o „anumită agresivitate ştiinţifică" referindu-se la obiecţiile bucovineanului la propria carte, îl încadrează la loc de cinste printre eminescologi[60].

La rândul său, istoricul literar cernăuţean îl consideră pe preopinentul său „eminescolog prin definiţie", dar nu-i iartă „falsificările". În - *Istoria literaturii române,* dar și în monografia lui Eminescu, Călinescu citează titluri ale lui Leca, semn al preţuirii lucrărilor sale eminescologice[61].

Nici **istoria filologiei româneşti** n-a dovedit mai multă gratitudine faţă de cel care-şi lua doctoratul la Universitatea din Cluj – *Magna cum laudae* - în 1921 cu *Morfologia verbului predicativ român*[62], o carte doctă, bazată pe vechi manuscrise şi cărţi româneşti, pe lucrări din domeniu, semnate de Hasdeu, Cipariu, Puşcariu, Cardaş, Drăganu Cartojan Philippide, Densuşianu, Iorga, Cihac, sau de specialişti străini (Miklosich, Heidler etc.). În raportul său către Academia Română, Sextil Puşcariu îl considera pe autorul monografiei **un cunoscător desăvârşit al limbii populare din colţul nordic moldovenesc,** pătrunzând în tainele stilului popular atât de caracteristic şi totuşi atât de neimitabil, el izbuteşte să ne dea toată gama de culori care-l înviorează". Considerându-l un continuator al lui Creangă şi Ispirescu, pe care-l numea „popularizatorul de istorie naţională", Leca „a descoperit cu intuiţia artistului adevărat părţile tipice ale basmului românesc"[63].

**Explicaţia ignorării sale din perioada comunistă** trebuie căutată în orientarea sa teologică – fiu de preot – şi în cea de apărător al intereselor naţionale ale românilor din Bucovina, supusă regimului habsburgic şi apoi celui comunist rusesc, în calitate de mare specialist în istoria provinciei şi a ţării, precum şi **anonimatului la care a fost condamnat de ideologia comunistă**, sfârşitul său petrecându-se după un **exil autoimpus la Râmnicu Vâlcea**, în urmă cu o jumătate de veac. Se refugia în oraşul de pe Olt cu credinţa că va scăpa de dubla urmărire deoarece a scris pagini incendiare despre dragostea de ţară, de limbă şi de tradiţiile româneşti şi a fost un intelectual ce luptase pentru apărarea credinţei creştine, adversarul înverșunat a oricărui tip de împilare. Pe numărul 3



https://biblioteca-digitala.ro

din mai – iunie 1940 al revistei sale *Făt - Frumos*, păstrat în Biblioteca Academiei Române, directorul revistei notează: „Atenţie! Ex(emplar) rarisim - întreg tirajul acestui număr rămânând în ghearele scorpiei roşii! L(eca) M(orariu) evadat de la Cernăuţi, în 25 iulie 1940".

Sunt **adevăratele motive care l-au împiedicat să-şi finalizeze marile sale sinteze,** pe care le avea în vedere, cele mai importante fiind cele care-l privesc pe Eminescu şi pe Iraclie şi Ciprian Porumbescu, la care se adaugă o bogată zestre memorialistică şi epistolară. Nicolae Cârlan vorbeşte despre 93 de caiete şi carnete de însemnări din perioada 1913 – 1963, rămase de la el[64], din care foarte puţine au văzut lumina zilei. După încercările de salvare a ineditului morarian, prin tipărirea în 1998 a unui volum de memorialistică a lui Constantin Morariu, îngrijit de istoricul sucevean Mihai Iacobescu[65], se înregistrează în ultimul timp o susţinută activitate de restituire la care s-a angajat istoricul literar ieşean Liviu Papuc. O parte dintre materialele inedite ale lui Leca Morariu au văzut recent lumina tiparului, în îngrijirea sa, după susţinerea doctoratului cu generoasa temă *Leca Morariu*[66] şi devenind editorul celor două volume autobiografice, *Viaţa neîncheiată*, 2001, şi *Hoinar,* Iaşi, Editura Alfa, 2001, la care se adaugă (re)editarea cărţii consacrate lui Eminescu: *Eminescu Note pentru o monografie*, Iaşi, 2001.

**Proiectarea reală a personalităţii lui Leca Morariu şi a tatălui său, Constantin Morariu** pentru generaţiile actuale se înregistrează doar după anul 1990, cu singura excepţie pentru cel din urmă, care s-a bucurat de un portret corespunzător al cercetătoarei Stăncuţa Creţu[67].

**Personalitatea poliedrică a lui Leca Morariu a fost surprinsă, în dimensiunile permise de o revistă şi în cele două portrete de dicţionar, după 1990 -** restricţiile asupra terenului său de activitate fiind determinate de ideologia comunistă. Un pertinent studiu despre personalitatea poliedrică a lui Leca Morariu a fost publicat de elevul său basarabean, N. Corlăţeanu[68].

Cel dintâi dintre muzicologi care îi prezintă succint poliedrica activitate culturală a cărturarului bucovinean: **critic**



https://biblioteca-digitala.ro

**literar, muzicolog, filolog, muzeograf muzical, folclorist şi profesor la catedra de Literatura română modernă şi folclor şi decan (1936 – 1938)** al Facultăţii de Litere şi Filosofie din Cernăuţi este Viorel Cosma[69]. **Victor Durnea** îi găseşte, în 2005, cel mai potrivit loc în contextul literaturii române: **filolog, istoric literar, folclorist şi memorialist**[70].

Îndrăznesc să aşez, din motive cronologice, înaintea acestor trei importante profiluri – care, din nefericire nu se puteau bucura de o cunoaştere reciprocă - semnate de academicianul N. Corlăţeanu, de lexicograful Viorel Cosma şi de Victor Durnea - prezentarea într-o adevărată premieră, apărută în epoca ceauşistă, a celei mai complexe – până la acel an - conturări a personalităţii lui Leca Morariu în simulacrul volumului I, publicat în 1986 – ceea ce diminuează cât de cât amărăciunea amputării volumului închinat lui Iraclie şi Ciprian Porumbescu[71].

**Preocupările muzicologice** ale lui Leca Morariu – din păcate necunoscute până la prezentarea lor de către Viorel Cosma, abia în anul 2003[72] – pot fi descifrate încă din 7 noiembrie 1920, când Leca Morariu se abona la revista *Muzica*, aşa cum deducem dintr-o adresă expediată din Cernăuţi[73] şi studiază **la Conservator la clasa de Violoncel**. Paralel, sau concomitent cu deprinderea mânuirii violoncelului şi a informării documentate în domeniul muzical, se înregistrează abordarea eufoniei eminesciene. O infimă parte a tratatului de stilistică a văzut lumina tiparului „în vremuri de bejenie", istoricul dovedindu-se preocupat nu numai de **muzicalitatea versurilor populare şi eminesciene** dar şi de probleme de **eufonie**: *Stilistică românească Eufonia.* Leca enunţă primele consideraţii **asupra muzicalităţii versurilor eminesciene**, calitate „indefinibilă", care este un „efect al muzicii din sufletul Poetului"[74], problemă căreia i-am consacrat o recentă lucrare[75].

**Violoncelistul Leca Morariu** se numără printre cei care au dat viaţă, în cadrul academiilor *Armoniei*, din Cernăuţi, unor partituri clasice, cum ar fi *Trioul all'ongrese de* Joseph Haydn, alături de fratele său, Victor, la vioară şi F. Hönich la pian.

În 1922 semnează articolul care **pledează pentru cunoaşterea muzicii lui Beethoven**, prefaţând traducerea



https://biblioteca-digitala.ro

analizei simfoniilor realizată de către Berlioz, semnată de Maximilian Costin[76].

Autorul monografiei surprinde emoţia lui **Ciprian Porumbescu descriind întâlnirea cu casa în care a locuit Beethoven:** „Îmi vine să-mi scot pălăria în faţa acestei case”. Tot la Viena eroul său îl audiază pe **Eduard Hanslick,** celebrul critic şi istoric muzical, folosind prilejul pentru a face observaţii în termeni specifici: „Iar loja critică îngrijorată de precara pregătire teoretică muzicală a lui Ciprian Porumbescu ar trebui din nou să ia aminte”. Pentru cei care au pus la îndoială pregătirea, tehnica şi meşteşugul componistic al autorului primei operete româneşti, Leca Morariu aduce probe din *Tagebuchul* său, valoroase aprecieri la adresa **repertoriului vocal - dramatic reprezentat la Viena** în timpul **perfecţionării sale muzicale cu Eusebie Mandicevschi şi Franz Krenn**: Ciprian studiază *Fidelio* apoi asistă la reprezentarea operei beethoveniene, remarcându-i succesul. La fel ca Mihai Eminescu şi George Enescu, Ciprian Porumbescu **nu poate dormi toată noaptea din cauza emoţiei produse asupra sa, de reprezentarea operei *Fidelio*.**

**Franz Schubert** reprezintă pentru muzicologul Leca Morariu un reper la care raportează liedurile lui Ciprian, iar **George Enescu** a atras în mod deosebit atenţia muzicologului Leca Morariu. Un articol omagial întârziat pentru semicentenarul compozitorului[77], a fost precedat de o prezentare a legăturilor muzicianului cu Bucovina[78].

**Cronicile lui Leca Morariu dedicate concertelor lui George Enescu la Cernăuţi şi Suceava** au darul de a completa necesara bibliografie enescologică. Prima cronică datează din primăvara anului 1923 şi porneşte de la compararea autorului operei *Oedip* de către Emanoil Ciomac cu „insulele mărilor greceşti (...) siluete puternice (...) pe cerul şi pe marea nemărginit de albastră”, întrebându-se retoric: „Cuprinde-vom oare din plin şi în toată vrednicia acest gest venit din partea celui ce se înscrie alături de cele mai înalte culmi româneşti: Eminescu, Grigorescu, Iorga?”[79]. Se poate reţine pe baza afirmaţiilor lui Leca Morariu un fapt foarte însemnat asupra căruia nu s-a abătut atenţia istoriei noastre



https://biblioteca-digitala.ro

muzicale: **Ciprian Porumbescu are, înaintea lui Enescu, intuiţia specificului românesc al cântului doinit.** Muzicologul şi criticul muzical Leca Morariu acordă atenţie muzicienilor bucovineni, vorbind despre cei trei străluciţi reprezentanţi ai domeniului: **Eusebie Mandicevschi, Ciprian Porumbescu şi Tudor Flondor**, pe care-i numea ca membri ai „marii triade de muzicieni români din Bucovina”[80].

Va creiona **personalitatea lui Mandicevschi** cu ocazia festivalului ce i-a consacrat *Societatea filarmonică* din Cernăuţi, când s-a prezentat publicului cantata sa *În Ţara Fagilor*[81] şi în necrologul din vara anului 1929[82] şi apoi va reveni pentru a detalia. Cu câteva tuşe foarte sigure surprinde dimensiunea muzicianului din melopolisul european al vremii, unde-i are ca elevi pe Ciprian Porumbescu și pe Marțian Negrea: „Crescuse prea gigantic decât să rămână numai al nostru (...), profesorul Conservatorului de la Viena, savant - muzicolog şi compozitor, editor al lui Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, critic al lui Mozart, Schubert, Brahms (...) prieten al lui Johannes Brahms, autoritate cu vâlvă nu europeană ci universală”[83]. Va saluta cu entuziasm anunţarea tipăririi *Cântecelor bucovinene culese de Alexandru Voievidca şi armonizate pentru voce şi pian* de Eusebie Mandicevschi[84], dar visul va deveni realitate în 1957, când apar sub îngrijirea lui Liviu Rusu ca suplimente ale revistei *Muzica* și așteptăm cu interesul cuvenit restituirea colecției lui Voievidca de către etnomuzicologul Constanța Cristescu. Pentru colegul său de preocupări – **Alexandru Voievidca** - a cărui muncă o elogiază - va scrie rânduri mişcătoare la mutarea lui la cele veşnice[85].

Pe **Tudor Flondor** îl prezintă cu ocazia montării operei sale *Noaptea Sfântului Gheorghe,* sau când urmăreşte activitatea societăţii *Armonia*, condusă de Leon Goian şi care era şi ea preocupată de valorificarea scenică a muzicii lui Ciprian[86]

Emanaţia componistică a colegului **Alexandru Zirra,** cea mai apropiată de orizontul estetic al literatului – conturat în monografia închinată recent[87], nu a beneficiat de semne de apreciere din partea literatului – cedând fratelui său dreptul cronicii la capodopera *Alexandru Lăpuşneanu*, care are marele



https://biblioteca-digitala.ro

merit de a semnala abaterea muzicianului de la cuprinsul nuvelei lui Negruzzi și apropierea de adevărul istoric şi deosebitul succes al lucrării[88].

De altfel, sub multe pseudonime se ascund contribuţii neştiute ale lui Leca Morariu şi dintre ele ne interesează în special cele care sunt **cronici de concerte,** în care sunt elogiate prestaţiile unor muzicieni ca Viorica Ursuleac, violoncelistul N. Papazoglu şi alţi artişti bucovineni. Pe cel de-al doilea îl considera „virtuos până la frenezie”[89]. Nu trebuie uitate **cronicile muzicale necesare pentru reconstituirea vieţii muzicale din Bucovina,** din viaţa zbuciumată a Conservatorului în care au crescut Roman Vlad, Liviu Rusu şi Radu Paladi şi unde şi-a trăit o bună parte din viaţă Zirra, Galinescu, sau activităţilor în cadrul unor formaţii muzicale locale, toate relevând indubitabile competenţe muzicologice ale celui ce va semna monumentala monografie închinată Porumbeștilor.

## NOTE BIBLIOGRAFICE

1 - Vasile, Vasile - *„Istoria” prezentei cărţi;* în: Leca Morariu - *Iraclie şi Ciprian Porumbescu,* volumul I, Ediţie îngrijită, prefaţată, adnotată, glosar şi catalog al creaţiei lui Ciprian Porumbescu, Suceava, 2014, pp. IX – CXLV.
2 - Viorel Cosma – *Muzicieni din România Lexicon,* vol. I (A – C), Bucureşti, Editura muzicală, 1989, p. 323.
3 - Vasile Vasile – *Leca Morariu şi monumentala monografie închinată lui Ciprian Porumbescu;* în: *Ciprian Porumbescu necunoscut – Festivalul European al Artelor „Ciprian Porumbescu”,* Ediţia a III – a, 2013, Suceava, Editura Lidana, pp. 37 - 43.
4 - Vasile Vasile - *Alexandru Zirra* **–** Bucureşti, Editura muzicală, 2005.
5 - Vasile Vasile - *Gavriil Galinescu*, Piatra Neamţ, Editura Nona, 2008.
6 - Leca Morariu – *Iraclie şi Ciprian Porumbescu,* vol. I, Ediţie îngrijită de Vasile D. Nicolescu şi Vasile Vasile, Bucureşti, Editura muzicală, 1986.
7 - Vasile Vasile - *O monografie despre Ciprian Porumbescu.* în: *Muzica,* Bucureşti, An XXXIII, nr. 7 (370), iulie 1983, pp. 20 – 22.
8 - M(ihaela) R(oşu) – *Simpozion Ciprian Porumbescu;* în*: Muzica,* Bucureşti, An XXXIII, nr. 7 (370), iulie 1983, p. 5.
9 - Leca Morariu – *Sceneta Candidatul Linte, un foarte binevenit exerciţiu;* în: *Omagiu lui Ciprian Porumbescu 1853 – 1883 – 2003,* Suceava, 2003, pp. 143 - 162.



https://biblioteca-digitala.ro

10 - *Dicţionar al literaturii române de la origini până la 1900,* Bucureşti, Editura Academiei, 1979, pp. 586 - 587:
11 - Vasile Loichiţă - *Preotul şi Românul Constantin Morariu*, Cernăuţi, *Glasul Bucovinei,* 1938, p. 7.
12 - N. Iorga – *Oameni care au fost*, Ediţia a III – a, Bucureşti, 1936, p. 233.
13 - Constantin Morariu – *Versuri originale şi traduse de*..., Cernăuţi, Institutul de Arte Grafice şi editură *Glasul Bucovinei*, 1924, p. 15.
14 - *Idem*; Corelând versurile din volum cu cele apărute în *Junimea literară*, Cernăuţi, An XII, nr. 1 – 3, ianuarie – martie 1923, p. 176 se vede că autorul a cizelat unele versuri ale omagiului adus la aproape şapte decenii de la trecerea în eternitate.
15 - Constantin Loghin – *Scriitori bucovineni,* Antologie de..., Bucureşti, Tipografia Reforma socială Din publicaţiile Casei Şcoalelor, 1924, p. 53 şi 57.
16 - *Idem - Istoria literaturii române din Bucovina (1775 – 1918),* Cernăuţi, 1926 p. 140.
17 - Leca Morariu – *Ei bine, nu!; Leca Morariu – Ciprian Porumbescu inedit;* în: *Făt – Frumos,* Cernăuţi, An XVII, nr. 4, iulie - august 1942, p. 95.
18 - *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc, I (1800 – 1890),* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 169.
19 - Constantin Morariu – *Binele nostru obştesc* Monografia culturală a comunei Pătrăuţi, 1908; Retipărită din gazeta poporală *Deşteptarea*.
20 – Constantin Morariu – *Cullur historische und etnographische Skizzenüber die Rumänen in der Bukovina,* Resicza Wien, 1881 – 1891.
21 - Constantin Morariu - *Părţi din istoria românilor bucovineni,* scrise în limba poporală, I – II, Cernăuţi, Editura autorului, Tipografia Mitropolitul Silvestru, 1893 – 1894.
22 - *Dicţionarul general al literaturii române,* vol. L – O, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. 438
23 - Nicolae Iorga - *O viaţă de om,* vol. II, Bucureşti, 1934, p. 171.
24 - Constantin Morariu – *Cuvântare funebrală rostită în Stupca de..., în 28 mai (9 iunie) 1883, la mormântul profesorului de muzică Ciprian Porumbescu cu ocasiunea aniversării morţii lui, a sânţirii crucii mormântale şi a celebrării parastasului;* în: *Candela,* 3, 1884, pp. 576 – 583.
25 - *Idem - Între viaţă şi moarte. Contribuţii la biografia lui Ciprian Porumbescu;* în*: Junimea literară,* Cernăuţi, An XIV, nr. 8 - 10, august – octombrie 1925, pp. 261 – 273; contribuţii continuate în nr. 11 – 12, noiembrie – decembrie a aceluiaşi an, pp. 387 – 400, cu titlul *Caracterul lui Ciprian Porumbescu şi sufletul lui*.
26 - C(onstantin) Morariu - *O amintire din viaţa lui Ciprian Porumbescu;* în: *Junimea literară,* Cernăuţi, An XII, nr. 1 – 3, ianuarie – martie 1923, pp. 33 - 35.
27 - Din scrisoarea de condoleanţe a lui Constantin Morariu, 8/ august 1883.
28 - Constantin Morariu – *Cursul vieţii mele*; în: *Făt - Frumos,* Suceava, An III, nr. 2, martie - prier 1928, pp. 41 - 42;
29 - *Idem,* nr. 3, mai - iunie 1928, pp. 71 - 76; continuare în: nr. 4, iulie - august, pp. 110 – 112.



https://biblioteca-digitala.ro

30 - Constantin Morariu – *Amintiri şi păţanii din timpul studiilor teologice*; în: *Făt - Frumos,* Suceava, An IV, nr. 5, septembrie - octombrie 1929, pp. 171 - 176;
31 - *Idem*, p. 174;
32 - *Constantin Morariu către Iraclie Porumbescu;* în: *Junimea literară,* Cernăuţi, An XVI, nr. 11 - 12, noiembrie - decembrie 1927, pp. 317 – 321;
33 - *Constantin Morariu către Iraclie Porumbescu;* în: *Junimea literară,* Cernăuţi, An XVII, nr. 1 - 3, ianuarie - martie 1928, pp. 43 – 47; „Nu-s literat – zice Iraclie - sunt cronicar" şi „nu-i treaba mea şi nu-i mai ales treaba noastră a fiecăruia să ne judecăm singuri de suntem literaţi ori ba". Constantin Morariu remarcă meritul lui Iraclie: „aţi prins a trage brazde în ţelină încă din 1848". Creaţia iracliană - *Lui Iancu* - publicată fără iscălitură în *Bucovina*, din 1850, nr. 13 – şi care, atât ca formă literară cât şi muzicală sunt dovedite a aparţine preotului literat - „merită locul în oricare antologie de poezie română", p. 44, ca şi *Cântecul tricolorului* atribuit eronat lui Vasile Alecsandri
34 - *Constantin Morariu către Iraclie Porumbescu;* în: *Făt - Frumos,* Suceava, An VI, nr. 4 - 5, iulie - octombrie 1930, pp. 209 - 230; din 20 octombrie 1891;
35 - Constantin Morariu - *Un concert românesc în Bucovina;* în: *Familia,* (Budapesta), An XIII, 1877, nr. 17, din 16 mai, pp. 201 - 202;
36 - Constantin Morariu – *Procesul Arboroasei*; în: *Făt - Frumos*, Suceava, An V, nr. 5, septembrie – octombrie 1930, pp. 159 – 163 şi nr. 6, noiembrie – decembrie 1930, pp. 196 - 203;
37 - *Idem* - *Ciprian Porumbescu.* După 25 de ani de la moartea lui, Scriere populară, Suceava, Editura Reuniunii de cântare *Ciprian Porumbescu* în Suceava, Tipografia Societăţii Române, 1908,
38 - A. L. Ivela - *Dicţionar muzical ilustrat,* Bucureşti, Editura Librăriei „Universala" Alcalay & Co., (1927), p. 162;
39 - Leca Morariu – *Ciprian Porumbescu inedit;* în: *Făt – Frumos,* Cernăuţi, An XI, nr. 3, mai - iunie 1936, p. 127 şi nr. 5, octombrie – noiembrie 1936, pp. 272 – 273 şi An XII, nr. 1 – 4, ianuarie – aprilie 1937, p. 92 – 93.
40 – (Leca) Morariu – *Muzeul Porumbescu,* Extras din revista *Boabe de grâu,* Bucureşti, V. 1934, nr. 7, Bucureşti, Monitorul Oficial, 1934.
41 - Viorel Cosma – *Muzicieni din România Lexicon biobibliografic,* vol. VI (Max – Mus), Bucureşti Editura muzicală, 2003, p. 230;
42 - Constantin Morariu – *Cultur historische und ethnographische Skizzenüber die Rumänien der Bukovina,* Resicza – Wien, 1888 – 1891, pp. 296 - 297.
43 - Leca Morariu – *Ciprian Porumbescu inedit*; în: *Făt – Frumos,* Cernăuţi, An XI, nr. 3, mai - iunie 1936, pp. 117.
44 – *Idem, ibidem*.
45 - Constantin Morariu - *Ciprian Porumbescu*…, 1908,
46 – Constantin Morariu - *Ciprian Porumbescu,* Extras din: *Junimea literară*, Cernăuţi, An XIV, 1925, Cernăuţi, Institutul de Arte Grafice şi Editură *Glasul Bucovinei*, 1926.
47 - Intrat în istoria culturii româneşti cu numele de alint, dat de mama sa, **Leca,** de la Alecu, Alecuţu.



https://biblioteca-digitala.ro

48 – Octavia Lupu Morariu – *Mărturii despre liceanul Ciprian Porumbescu;* în; *Făt - Frumos,* Cernăuţi, An IX, nr. 5 - 6, septembrie – decembrie 1934, pp. 137 - 138.
49 - Octavia Lupu Morariu – *Eminescu în muzică;* în; *Făt - Frumos,* Cernăuţi, An IX, nr. 5 – 6, septembrie – decembrie 1939, pp. 158 – 159; Un titlu asemănător, al aceleeaşi autoare se găseşte în: *Buletinul Mihai Eminescu*, Cernăuţi, An XI, 1940, pp. 66 – 67.
50 - *Dicţionarul general al literaturii române…,* p. 438
51 - Leca Morariu - *Din 1848,* Extras din *Candela*, An LV – LVI, 1944 – 1945, Râmnicu Vâlcea, Institutul *Arboroasa*, VIII, 1945, p. 11.
52 - Petru Iroaie - *Realismul uman al lui Leca Morariu;* în*: Revista Scriitorilor români,* München, nr. 7, 1968, p. 146.
53 - *Dicţionarul general al literaturii române….* P. 439.
54 - G. T. Kirileanu – *Corespondenţă,* Ediţia îngrijită, note, tabel cronologic, bibliografie şi index de Mircea Handoca, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, p. 41.
55 - Dintre care merită a fi amintite: *Frăţânii Eminescu* Cernăuţi, 1923, *Eminescu în italieneşte,* Cernăuţi, 1935, *Eminescu şi... actuala versificaţie românească,* Cernăuţi, 1938, *Cărturăria lui Ilie Eminovici*; Cernăuţi, 1938, *Eminescu la ...Techirghiol (Anti Călinescu),* Bucureşti, *Patenta germană a lui Eminescu*, 1938, *Eminescu si Veronica Micle*, Cernăuţi, 1939, *Eminescu,* Cernăuţi, 1940, *Veronica Micle*, Cernăuţi, 1942, *Eminescu, Note pentru o monografie*, fasc. I, cap. VI – *Copilăria lui Eminescu*, 81 p. si cap. VII, *Eminescu elev,* Bucureşti, 1943, *Eminesciene,* Cernăuţi, 1937, *Pentru arheologia „Luceafărului etc.*
56 - Leca Morariu - *Institutorul Creangă,* Cernăuţi, 1925, *De-ale lui Creangă (Popa Duhu si Zahei Creangă),* Cernăuţi, 1926, *Creangă,* Cernăuţi, 1940, *Crengene,* Cernăuţi, 1944,
57 - G. Călinescu – *Ion Creangă (Viaţa şi opera),* Bucureşti, Editura Minerva, 1972, pp. 303 - 304.
58 - N. Corlăţeanu – *Personalitatea ştiinţifică şi universitară a lui Leca Morariu; în: Academica,* Bucureşti, An IV, nr. 8 (44), august 1994, p. 29.
59 - Leca Morariu – *Eminescu şi Bucovina*, Cernuţi, Editura Mitropolitul Silvestru, 1943.
60 - G. Călinescu – *Eminescologi;* în: *România literară,* Bucureşti, nr. 16, 4 iunie 1932, p. 1.
61 - *Idem* – *Viaţa lui Mihai Eminescu,* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966, pp. 332 – 333.
62 - Leca Morariu - *Morfologia verbului predicativ românesc,* Cernăuţi 1924.
63 – Sextil Puşcariu - *Raport către Academia Română*. în: *Analele Academiei Române,* Seria II - a, T. XLI, 1920 - 1921, Partea administrativă, pp. 161 - 165.
64 - Nicolae Cârlan – *Leca Morariu inedit: File de jurnal Un năpăstuit cărturar proteic*; în: *Revista Română,* Iaşi, An IV, nr. 4 (14) 1998.
65 - Constantin Morariu – *Cursul vieţii mele Memorii,* Ediţie îngrijită, prefaţată,



https://biblioteca-digitala.ro

microbiografie, glosar şi note de M. Iacobescu, Suceava, Editura Hurmuzachi, 1998.
66 - Liviu Papuc - *Leca Morariu* studiu monografic, Iaşi, Editura Timpul, 2004.
67 - *Dicţionar al literaturii române de la origini până la 1900*…, pp. 586 – 587.
68 - N. Corlăţeanu – *Art. cit.*, loc cit.
69 - Viorel Cosma – *Muzicieni din România*…, pp. 227 – 229;
70 - *Dicţionarul general al literaturii române*…, pp. 438 - 439.
71 - Vasile Vasile - *Cuvânt înainte*; în: Leca Morariu – *Iraclie şi Ciprian Porumbescu,* vol. I, Ediţie îngrijită de Vasile D. Nicolescu şi Vasile Vasile, Bucureşti, Editura muzicală, 1986.
72 - Viorel Cosma – *Muzicieni din România*…, pp. 227 – 229;
73 - George Breazul –*Scrisori şi documente,* vol. I, Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, Bucureşti, Editura muzicală, 1984, p. 15.
74 - Leca Morariu – *Mihai Eminescu;* în: *Convorbiri literare*, Bucureşti, An LXXII, nr. 6, 7, 8, 9, iunie – septembrie 1939, p. 767;
75 - Vasile Vasile - *De la muzica firii şi a sufletului la muzica sferelor,* Bucureşti, Editura Petrion, 1999;
76 - Leca Morariu - *Pentru cunoaşterea lui Beethoven;* în: *Glasul Bucovinei,* Cernăuţi, An V, nr. 928, 26 februarie 1922, p. 2.
77 - Leca Morariu – *Enescu;* în: *Glasul Bucovinei,* Cernăuţi, An XIV, nr. 3795, 26 mai 1932, p. 1;
78 - Leca Morariu – *Enescu în Bucovina;* în: *Junimea literară,* Cernăuţi, An XII, nr. 8 - 9, august – septembrie 1923, p. 275;
79 - Leca Morariu – *Enescu cu prilejul celor patru concerte cernăuţene;* în: *Glasul Bucovinei,* Cernăuţi, An VI, nr. 1271, 27 mai 1923;
80 - Leca Morariu – *La reluarea operei Noaptea Sfântului Gheorghe;* în: *Făt - Frumos,* Suceava, An V, nr. 2, martie – aprilie 1930, pp. 58 - 61;
81 - Leca Morariu – *Eusebie Mandicevschi;* în: *Făt - Frumos,* Suceava, An II, nr. 11 - 12, noiembrie - decembrie 1927, pp. 306 - 310;
82 - Leca Morariu – *Eusebie Mandicevschi;* în: *Făt - Frumos,* Suceava, An IV, nr. 4, iulie – august 1929, pp. 135 - 136;
83 –*Idem,* p. 135;
84 – *Idem,* p. 146;
85 - Leca Morariu – *Alexandru Voievidca;* în: *Făt - Frumos,* Suceava, An VI, nr. 3, mai - iunie 1931, p. 126;
86 - Leca Morariu – *La semicentenarul Armoniei;* în: *Făt - Frumos,* Suceava, An V, nr. 1, ianuarie - faur 1930, pp. 32 - 42; *Idem* - An VI, nr. 3, mai - iunie 1930, pp. 33 - 42; *Idem* - An VI, nr. 2, martie - prier 1931, pp. 33 - 42;
87 - Vasile Vasile - *Alexandru Zirra***–** Bucureşti, Editura muzicală, 2005;
88 - V(ictor) M(orariu) – *Opera Română Alexandru Lăpuşneanu de Al. Zirra*; în: *Făt – Frumos,* Cernăuţi, An XVI, nr. 2, martie - aprilie 1941, pp. 53 - 55.
89 - Al Lupu – *Violoncelistul Papazoglu*; în: *Făt – Frumos*, Suceava, An VI, nr. 1, ianuarie februarie 1931, p. 29.



https://biblioteca-digitala.ro

# Texte şi documente inedite
# Istoria muzicii româneşti în autobiografii (IV)

**Viorel Cosma**

Autobiografia violoncelistului, profesorului și dirijorului/director al orchestrei „*Noua Filarmonică*” (Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor din București), *Dimitrie Dinicu* (n.13 VI 1868, București – nr.11 IV 1936, București), rămâne un capitol important din istoria muzicii românești întrucât se identifică cu cea de-a doua etapă a Filarmonicii *George Enescu* (1906-1920), prima formație simfonică a țării fondată de profesorul și dirijorul Eduard Wachmann, în 1868. Fiu al celebrului naist Angheluș Dinicu și frate mai mic al profesorului și violonistului / lăutar Gheorghe Dinicu, violoncelistul virtuoz Dimitrie Dinicu, a avut șansa de a fi susținut de George Enescu să pătrundă de timpuriu în cercul Curții Regale a României de la Castelul Peleș din Sinaia, obținând o bursă regală de studii la Conservatorul din Viena. Talent excepțional, provenit dintr-o dinastie de talentați lăutari țigani, Dimitrie Dinicu s-a remarcat într-un concert extraordinar la *Musikverein* al faimoasei cântărețe de operă Adelina Patti, apariție inedită, care i-a adus o notorietate artistică timpurie în mediul artistic și în aristocrația societății bucureștene, propulsându-l în Cvartetul „*Carmen Sylva*” (condus de George Enescu), dar și în fruntea unei orchestre de promenadă la Sinaia (1904), devenită peste numai doi ani (1906), prima formație simfonică de Stat din România („Ministerul Instrucțiunii Publice mi-a pus la dispoziție suma a 70.000 Lei anual, pentru formarea orchestrei” – remarca în autobiografie). În paralel, Dimitrie Dinicu a stimulat concertele camerale care – timp de 15 ani – s-au desfășurat atât la curtea regală (unde Regina Elisabeta participa ca pianistă) de la Castelul Peleș, cât și la



https://biblioteca-digitala.ro

sala *Liedertafel* din București. „Enescu și cu mine locuiam în Castelul Peleș, având fiecare camera sa. Dejunam și prînzeam cu Majestățile Lor. Eram invitați la toate excursiunile și toate petrecerile ce se făceau de către Majestățile Lor și personalul Curții Regale. Drept să spun că nu prea eram obișnuiți ca să fim tratați în așa fel de publicul Bucureștean."

Acest text autobiografic nu a putut fi dezvăluit public timp de aproape un veac, astfel că monografia Filarmonicii din București (1868-1968) apărută la centenarul instituției (1968, București), consemna Orchestra Simfonică din Iași drept prima formație de Stat din țara noastră. În lumea documentului de față, istoricii noștri trebuie să corecteze anul 1942, ca dată oficială de fondare a unei orchestre de Stat, cu anul 1906! „*Noua Filarmonică*" (cum a numit-o Dimitrie Dinicu) s-a clădit pe structura acelorași instrumentiști ai *Societății Filarmonica Română* a lui Eduard Wachmann, completată cu profesorii Conservatorului din București și tineri absolvenți aduși de Dimitrie Dinicu în Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice închegată la Sinaia și transplantată în Capitală (1906), ca primă formație simfonică, subvenționată de Stat!

A doua autobiografie, Ion Cucu-Bănățeanu s-a născut din fișa tipărită în 1949 ca formular tip pentru viitorul meu lexicon (*Muzicieni români*), inițiat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, purtându-ne pe urmele unui muzician peregrin bucureștean din naștere (județul Ilfov), ce și-a legat creația muzicală și activitatea artistică culturală de ... Banat, după popasuri prin multe meleaguri ale țării (jud. Iași, Teleorman, Caraș-Severin, Dâmbovița, Prahova). Compozitorul, dirijorul, și interpretul de muzică populară (n.29 IV 1895 – m. 9 II 1978, București) a cunoscut drama tuturor muzicienilor noștri care au trecut prin două războaie mondiale. Călătoriile în lung și-n lat i-au adus, însă, și o mare bucurie sufletească: a cunoscut personal o galerie de personalități ce i-au influențat benefic creația, fiindcă nu-i puțin lucru să stai în preajma lui D.G.Kiriac, Juarez-Movilă, D. Popovici-Bayreuth, Alfonso Castaldi, Ion Vidu, Iosif Velceanu, Sabin Drăgoi, Filaret Barbu, Gherase Dendrino, Petre Ștefănescu-Goangă, I. Chr. Danielescu, Dina Cocea, Forry Eterle, Vintilă Rusu-Șirianu, etc. Se pare că



https://biblioteca-digitala.ro

sufletește s-a legat mai mult de Banat întrucât fanfara și corul *Doina Almăjului* din comuna Bozovici i-au dat cele mai multe satisfacții artistice (premii, concerte la Reșița, Oravița, Anina, etc, colaborări cu mulți virtuozi locali, etc.), fapt care l-a îndemnat să-și adauge la numele de familie (Cucu) și cognomenul „*Bănățeanu*".

Aproape toate creațiile sale după 1914 - coruri, cantate, opere, vodeviluri, potpuriuri instrumentale, prelucrări de fanfară și celebrele „*Icoane de la țară*" (după modelul Tiberiu Brediceanu) au purtat pecetea folclorului bănățean. Deși pensionar, măcinat de boli la vârsta de peste 75 de ani, Ion Cucu-Bănățeanu activa ca profesor de vioară și teorie muzicală la Casa Centrală a Armatei din București visând să-și întocmească un album cu toate documentele vieții artistice zbuciumate și lucrările muzicale lăsate posterității spre „a se cunoaște de jure, de facto, toată truda celui care mai este încă – suna autobiografia – Ion Cucu Bănățeanu. 16 martie 1970"

## Dimitrie Dinicu
## Autobiografie

Născut la 13 iunie 1868 la București, deși din frageda copilărie eram atras spre muzică, totuși părinții nu știau dacă trebuie să mă dea să învăț violina sau alt instrument. Violoncelul nefiindu-mi cunoscut, așa că tatăl meu, profitând de ocazia că violonistul austriac Schipeck care în timpul acela se găsea la București și avea mari succese, s-a gândit că ar fi mai bine să urmez violina la susnumitul artist. Zis și făcut. În zilele următoare fui prezentat marelui artist Schipeck care îmi dădu lecții de două ori pe săptămână. Făceam evident progrese, totuși violina nu mă încălzea prea mult, așa că tatăl meu mă dusă la conservatorul de muzică, la clasa profesorului de violoncel, Constantin Dumitrescu, unde avui ocazia să aud cîțiva elevi care m-au impresionat. Atunci am văzut că pe violoncel se cîntă altfel decît mi-aș fi închipuit eu, așa că am spus tatălui meu că se poate duce acasă, deoarece eu voi rămâne la curs.



https://biblioteca-digitala.ro

După ce am urmat acolo 6 ani de zile, am fost premiat cu premiul I, după care dînd un concert în țară am plecat la Viena pentru a studia mai departe. După examenul ce am depus la Conservatorul din Viena, am fost primit la clasa de perfecțiune a prof. Ferdinand Helmesberger, urmînd bineînțeles și la clasele obligatorii ca piano, armonie, și contrapunct. După primul trimestru fiind silit să dau un examen unde am fost scutit de taxa școlară punîndu-mi-se și un piano la dispoziție.

După doi ani de frecventare mi s-a dat premiul I cu unanimitate cu medalia de aur și marea medalie de argint pentru studii complecte. Marea medalie de argint este cea mai înaltă distincție pentru cei care au complectat studiile muzicale și premiul Beethoven. După aceea am plecat la București, unde am dat un concert cu un succes foarte frumos, având în acelaș timp ocaziunea de a cînta în fața M.S. Regina Elisabeta a României de mai multe ori.

Cu această ocaziune am fost recomandat M.S. Regelui Carol I care a binevoit a-mi da bursă anuală pentru a pleca în străinătate spre a mai studia. În timpul acesta, am avut ocaziunea să iau parte la Viena la marile concerte date de cîntărețele Aliss Barbi, Adelina Patti, și multe altele cu un succes covîrșitor. În urmă am dat și cîteva concerte personale după care întorcîndu-mă din străinătate și dînd un concert la București, succesul a fost așa de mare că Tache Ionescu fostul Ministru de Culte și Instrucțiune Publică, m-a reținut la București, numindu-mă profesor la Conservatorul de Muzică.

În primul rînd m-am ocupat cu profesoratul care îmi era foarte drag, pe urmă începîndu-se la Palatul regal audițiuni de Muzică de cameră, la care audițiuni era invitată societatea înaltă Bucureșteană. Nu am mai putut face voiajuri în străinătate pentru a da concerte cu violoncelul decît cîteva la Berlin, Viena și Budapesta.

Vara eram oaspetele M.S Reginei și Regelui Romîniei la Castelul Peleș unde se făcea muzică zilnic. La aceste concerte lua parte mai în fiecare an George Enescu, Quartetul Carmen Sylva cum și mulți artiști străini. Era pe lîngă o activitate intensă muzicală și o desfătare fiind copleșiți cu toate bunătățile posibile. Enescu și cu mine locuiam în Castelul Peleș, având



https://biblioteca-digitala.ro

fiecare camera sa. Dejunam și prînzeam cu Majestățile Lor. Eram invitați la toate excursiunile și toate petrecerile ce se făceau de către Majestățile Lor și personalul Curții Regale. Drept să spun că nu prea eram obișnuiți ca să fim tratați în așa fel de publicul Bucureștean.

Artistul în țara romînească era tratat ca un om inferior, fără a i-se da o atențiune cuvenită. În prezent s-au făcut, bineînțeles, mari progrese în această privință. Invitații M.S Reginei și Regelui Carol I, erau în bună parte societatea Bucureșteană și multe personalități distinse străine, care animau zilnic audițiunile muzicale. Tot venind la Sinaia, m-am gîndit că ar trebui să fac și pentru acest oraș ceva din punct de vedere muzical.

Așa că prin anul 1903 am stăruit pe lîngă Directorul Eforiei Spitalelor civile Dr. [...] să aranjeze o orchestră care să dea, pe lîngă concertele populare și un concert simfonic, dirijat de mine. După multă insistență acest luctru a fost aprobat. După multe concerte ce am dat la Sinaia, muzicienii din orchestră m-au rugat să le dirijez concertele simfonice și la București, lucru pe care l-am acceptat, așa că toamna viitoare am format Societatea Filarmionica, dînd 4 concerte simfonice cu un succes foarte mare. După aceste concerte Ministerul Instrucțiunii Publice mi-a pus la dispoziție suma de lei 70.000 anual pentru formarea Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice. Orchestra se compunea din 45 de muzicieni stabili la care se adăugau suplimentele necesare, așa că orchestra se forma din 70-80 muzicieni după nevoie.

Ministerul îmi pusese 70.000 lei ca fiind pentru orchestră fără să-mi ceară nimic în schimb. Era o desinteresare complectă. Muzica în țara romînească pe acea vreme nu era luată în seamă, așa că eu, deși m-am interesat foarte mult ca să pot obține acest lucru, nimeni nu s-a mai interesat de el. Văzînd că eu pot face orice, m-am gîndit în primul rînd la înmulțirea concertelor și popularizarea lor, așa că de la 4 concerte care se dădeau înainte, am ajuns la 20 de concerte. Bineînțeles că am redus prețul locurilor care înainte erau foarte scumpe și inaccesibile publicului. Ministru fiind Mihail Vlădescu.



https://biblioteca-digitala.ro

Așa că locurile costau 4 lei, 3 lei, 2 lei și 1 leu, în locul prețurilor dela concertele celelalte, care din cauză că erau prea urcate aveau mai întotdeauna sălile goale.

Muzica la M.S. Regina, a durat 18 ani în care interval am cunoscut lume foarte interesantă atît din societatea romînească, cît și cea străină. La concertele simfonice, cîntau atît soliști străini cît și autohtoni și pot zice că pentru prima dată compozitorii și-au auzit compozițiunile lor iar parte le-au și dirijat, așa că mi-a făcut mare plăcere auzînd la radio, sau la alte concerte spunîndu-se că orchestra va fi dirijată de autor.

Așadar lucrul acesta a făcut școală. Printre acei care au dirijat Orchestra Ministerului executîndu-și compozițiunile, a fost: George Enescu, Alfonso Castaldi, Mihail Nona. I Ottescu, Ionel Perlea, Mihail Jora, Constantin Nottara, Alfred Alessandrescu, George Georgescu, Andreescu Iasy, Caudela, Dima, Chiriac, etc.

Înainte de anul 1897 s-a înființat la Conservatorul de Muzică din București, după propunerea mea, o catedră de muzică de cameră, iar ceva mai tîrziu adică la 8 Martie 1897, am dat primul concert de muzică de cameră în sala Conservatorului de Muzică care era pe atunci în localul Ministerului de Război de lîngă grădina Cișmigiu. La aceste concerte care erau în număr de 4 a asistat și M.S Regina Elisabeta a Romîniei. Multă lume pe acea vreme nu știa ce este muzica de cameră, cu toate că se găseau cîteva persoane care o cunoșteau, așa că lupta a fost destul de grea pentru a putea impune această muzică.

Neapărat că M.S. Regina Elisabeta mi-a ajutat mult în acest sens, impunând această muzică și făcînd-o să fie apreciată la concertele ce se dădeau regulat la Palatul Regal. După cum se vede mai sus, concertele de muzică de cameră au început în anul 1897, iar în 1904 au început concertele Orchestrei Filarmonice. Concertele de Muzică de cameră au durat cam 15 ani, tot cam 15 ani au durat și cele de orchestră. Neapărat că organizarea acestor concerte necesitau o mare osteneală avînd în vedere că eu, neavînd un birou pentru acest lucru, eram silit să mă ocup de reclama concertelor și de aceea a corecturii afișelor și programelor.



https://biblioteca-digitala.ro

Cu stabilirea mea la București, rugasem pe Minsitrul Instrucțiunii Publice, Dl. Tache Ionescu, ca să-mi dea voie a aduce cîțiva artiști străini de care avea nevoie Conservatorul nostru, pentru a putea da concerte de muzică de cameră interesante. Ministrul a aprobat acest lucru, așa că am avut violoniști ca : Max Löwinger, Carl Flesch, Rudolf Malcher, Geza von Kresz și un pianist spaniol din Paris [Santiago Riera], care însă nu a stat decît un sezon la București. Dînsul este și acum profesor la Conservatorul din Paris.

În urmă, simțindu-mă obosit și lovit de o crudă boală, am cedat bagheta mea lui George Georgescu care întîmplător fusese angajat de mine din Berlin pentru a veni la București să dea cîteva concerte.

[București, 1919?]

[Dimitrie Dinicu]

https://biblioteca-digitala.ro

## Ion Cucu-Bănățeanu
## Fișă Biografică și de Creație

„**Data debutului artistic, titlul piesei**: în 1912-1916, simplu orchestrant la Cinema *Capitol* și în aceeași calitate, la seratele dansante și Balurile ce aveau loc sâmbăta și duminica, în sălile *Amiciția*, *Pomul Verde*, *Liedertafel*, *Turnverein*, *Bragadiru*, *Opler*.

**Diferite funcțiuni muzicale îndeplinite de-a lungul carierei artistice**:

Liceul de băeți T. Măgurele 1921-1924, Corul și Orchestra din Bozovici, jud. Caraș Severin (1924-1932) din nou T. Măgurele (1932-1939) – Alexandria (1939-1943) la Liga Culturală – Boldești Jud. Prahova dirijor Cor-Fanfară-Orchestră 1945-1947.

În 1905-1906, altist la Societatea Corală Hora, condusă de Juarez Movilă, București.

1906 - 1910 - elev al Gimnaziului "Cantemir" – prof. G. C. Ghimpețeanu, care m-a dăscălit mult și (cîte odată) mă trăgea de urechi dacă nu citeam precs valorile notelor. De internat nu mi-era teamă. Aveam om bun.

1909-1914 - sporadic - am fecvantat Corala "Carmen" condusă de D. G. Kiriac care mă cunoștea și ca elev la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București unde - paralel cu învățătura muzicală - am fost elevul lui N. Soreanu pt. Dramă și Comedie, Corneliu Moldoveanu pt. Istoria literaturii române, Ion Livescu, pt. dicțiune, N. Bădescu pt. scrimă, D. Popovici-Bayreuth clasa corală, apoi Ștefan Popescu și Al. Castaldi pt. orchestră.

1916-1918 Primul război mondial. La Iași am făcut un cor bărbătesc - cu care am dat răspunsuri la slujba religioasă de la biserica Buna Vestire, iar -în cursul săptămânii - cântam pe la spitale, pt. nefericiții răniți, iar lângă noi, s-a alăturat Aurel Teleciuc - violonist ( încă elev la Conservator) așa că în afară de cor, mai executam și duete, la vioară.

1918-1924 Din război, în ziua de 18 iunie 1918 am poposit la T. Măgurele, unde tatăl meu mecanicul (Lazăr Cucu)



https://biblioteca-digitala.ro

era șeful Minei Hidraulice. În noaptea de 11 noiembrie 1918 (10-11 noiembrie 1918), am fost primul român care a dat mâna cu Lt. Jules Medard din Reg. 58 Infanterie (francez) Compania 7-a trimis ca șef al unei patrule de sacrificiu - trecând Dunărea de la Nicopole la T. Măgurele, ca să ia prin surprindere trupele nemțești - încă rămase pe teritoriul țării noastre. Fotografie și un Memoriu al acelei întîmplări se află la Muzeul Militar din București.-

Această întîmplare m-a făcut cunoscut în T. Măgurele și, în februarie 1919, am fost numit desenator la Serviciul de Poduri și Șosele Teleorman, unde am funcționat până în aprilie 1921.

La începutul anului 1919, din inițiativa unui grup de tineri și cu sprijinul lui Tache Ilănescu, a luat ființă Cercul Muzical, Teatral, Sportiv" în care, pentru partea muzicală era răspunzător Niculae Niculescu (tatăl dirijorului de mai târziu Dinu Niculescu la Brașov). Eu răspundeam - practic - de cor și orchestră, pentru partea teatrală răspundea Ionel Anagnoste, iar pentru partea sportivă răspundea Constantin Chirescu ( vărul lui Ion Chirescu) - care era maestru de Gimnastică la liceul de băieți din localitate.

Din orchestră - pe care o conduceam - făceau parte: Gherase Dendrino-violoncel, Lena Rîmniceanu - pian, Dumitru Ratcovici - flaut, Ion Țancu - clarinet, Nicolae Stamincu - trompetă, Tănase Dumitrescu - contrabas, Ștefan Vișan - vioară, precum și Dică Zaharescu, tatăl actorului de aci, Radu Zaharescu.

Această înjghebare, a dăinuit, aproape trei ani, prezentând spectacole muzical-teatrale, pentru că înaintea ridicării Cortinei și între acte - orchestra executa piese din clasici sau contemporani.

S-au prezentat piesele: *Ginerele lui Poirier*, *Dezertorul*, *Cocoșul roșu* - fragmente, *Nodul Gorrdian*, *Instinctul*, *Moștenire de la răposata* și altele.

La 01 aprilie 1921 am fost numit profesor (atunci se spunea maestru) suplinitor la Liceul de băeți din T. Măgurele, unde sub desinteresata îndrumare a lui Nicolae Niculescu



https://biblioteca-digitala.ro

(profesor titular, de care am amintit mai sus) și a lui Cpt. Const. Vasilescu (șeful muzicii reg. 20 dorobanți) mi-am îmbogățit mult - foarte mult - cunoștințele muzicale, inițiindu-mă temeinic în tainele orchestrației pt. fanfară și orchestră clasică.

La toate serbările liceului -orchestra sau fanfara - aveau partea lor de mare contribuție.

La 10 septembrie 1914, am fost trimis la Bozovici Jud. Caraș, unde am luat conducerea fanfarei "Doina Almăjului" ( iar mai târziu și corul) cu care m-am prezentat la diverse manifestări ( în cadrul Asociației corurilor și fanfareleor din Banat, eu făcând parte din Comitetul de Conducere. Ion Vidu fiind președinte de onoare, Iosif Velceanu - președinte activ, iar Filaret Barbu - secretar.

În iunie 1929 - cu ocazia punerii pietrei fundamentale la Biserica Ortodoxă din Anina - a avut loc o emulare de coruri și fanfare, în care, fanfara din Bozovici a luat premiul I, președintele juriului fiind Sabin Drăgoi.

La 10 iunie 1928, s-a desvelit la Bozovici, bustul lui Eftimie Murgu - (opera sculptorului O. Han) unde, de asemenea, fanfara Doina Almăjului, a luat premiul I, din Comisie făcînd parte Nicolae Lighezan, Paulian din T. Severin și Carol Lazăr din Oravița.

La 14 iunie 1930, în Reșița Romînă se pune piatra fundamentală a Casei de Cultură. O nouă emulare și - din nou - Doina Almăjului ia premiul I.

În iunie 1931 am scris "Icoane de la Țară"(pretext muzical) text și muzică, prezentat la Bozovici, Oravița, Anina. Din orchestra înjghebată (pt. acompaniament) făceau parte unii suflători din fanfară, iar la coarde, pretorul, doi avocați, Simu Luca și însuși Ion Luca Bănățeanu, frate cu Simu Luca din Bozovici, doi lăutari la violă, unul la CBas, învățătorul Letay la violoncel și avocatul Bartol la pian.

În septembrie 1932 sînt transferat la T. Măgurele, unde reiau actvitatea la Liceul de băeți, iar la 10 februarie 1934 prezint - cu elevii liceului - aceeaș piesă "Icoane de la Țară", cu care în martie 1934, primul liceu din țară își face auzită - la Radio - munca artistică tot cu "Icoane de la Țară".



https://biblioteca-digitala.ro

În 10 februarie 1935, ansamblul liceului din T. Măgurele prezintă "Nunta Țărănească" text de V. Alecsandri și muzica scrisă de mine.

La 10 februarie 1936, acelaș ansamblu prezintă "Rusaliile" text Alecsandri și muzica scrisă de mine.

La 10 februarie 1937, acelaș ansamblu prezintă "Hora Daciei" care îmi aparține (text și muzică) iar în iunie '937 în cadrul orei "Premilitarilor" se prezintă la Radio. - Tema principală muzicală este "Hora Daciei" a lui Hubic.

În 1939 sînt mutat la Alexandria - Teleorman, unde am scris și prezentat "Neamul nostru".

A venit în 1940 (septembrie) mutarea mea la București. Vremuri tulburi dar în ziua de 03 aprilie 1944 cu elevii Liceului Industrial Nr.1 Băeți și elevele Școlii Normale Elena Doamna, prezentăm în sala (azi) Teatrului de Comedie (lîngă poștă) "Icoane de la Țară".

Dispersarea: Mă aciuez la un frate al meu (Aurel) la Schela "Ochiuri" Dîmbovița unde (între pauzele din bombardamente ) repetăm și, în iulie 1944, prezentăm cu un ansamblu înjghebat din salariații (localnicii și dispersații din București ai Soc. Astra Română) aceeaș "Icoane de la Țară" apoi la Tîrgoviște, Moreni și Boldești.

Pe o ploae teribilă - într-un camion - fac drum spre București.

Răceală zdravănă. Plămânul drept e în pericol.

Sînt internat și mi se interzice - total - orice muncă.

Mutat dintr-o localitate în alta, abia la Boldești-Prahova, se ameliorează starea sănătății și ... trece 23 august 1944. Încep să se limpezească apele.

În iunie 1945 Ansamblul salariaților din București și Ochiuri ai Soc. Astra Romînă, prezintă pe scena Atheneului, "Icoane de la Țară" primul spectacol dat de amatori ( pe țară/ acompaniamentul fiind susținut de 28 de orchestranți din Filarmonica (azi) George Enescu, concert maestru Domnișoara Capeleanu.

Vintilă Rusu Șirianu are cuvântul introductiv, Dina Cocea spune versuri, Petre Ștefănescu-Goangă cîntă două cîntece, iar ansamblul amintit încheie cu "Icoane de la Țară".



https://biblioteca-digitala.ro

Eforturile reanimează boala - abces pulmonar.

În octombrie 1945, mă retrag la Boldești.

Conducătorii organizației P. M. R. îmi încredințează conducerea unui ansamblu artistic și, în noiembrie 1945 se procură instrumentele necesare unei fanfare de 30 de persoane, cu care încep munca de inițiere teoretică și practică, mă obosește dar, la 1 mai 1946, defilează muncitorii din Schela Boldești, avînd în frunte Fanfara lor.- La acea dată, fanfara, executa - pe note – două marșuri, o horă și... un vals.

Am urmat – din două în două săptămâni – Sîmbătă seara, ședători cu: Conferințe, Coruri și orchestră.

Aci, am scris (prelucrat) după comedia „Un leu și un zlot" a lui R. Rosetti, Comedia „Foae de zestre" texte versificate și muzică, iar în seara de [...] la Boldești a avut loc premiera.

S-a plimbat „Foaea de zestre" la Cîmpina, Ochiuri, Urlați, apoi de multe ori la Boldești și Ploești.

La unul din spectacole (Boldești), actorul Forry Eterle – venit în vizită la un localnic, asistă și rămîne „uluit" – Cum, nici un interpret nu e actor de meserie? Extraordinar... Văd, aud și nu-mi vine să cred?

În [...] are loc la Ploești primul concurs – pe țară – al echipelor artistice de amatori. Boldeștii câștigă Premiul II. Din Juriu făcea parte (ca președinte) Ion Danielescu, autorul piesei corale „Voința neamului".

În martie 1947, Sindicatul Artiștilor Instrumentiști, mă aduce la București și, îmi încredințează organizarea și conducerea Orchestrei de muzică populară „Garofița" din Cartierul Rahova.

Urmează – din două în două săptămâni, emisiuni la Radio, toate notate de controlul muzical, cu calificativul „Excepțional".

În afară de orchestra „Garofița" sînt trimis (tot de sindicat) la Uzinele Laromet unde, am format un cor, care în mai 1949 la un concurs pe Județul Ilfov, am obținut premiul I.

La 06 aprilie 1949 apare Decretul de înființarea orchestrei de muzică populară a Institutului de Folclor.

Fac parte din juriu și selecționăm (fără părtinire) pe cei mai buni lăutari.



https://biblioteca-digitala.ro

Dar până la data de mai sus, în ziua de 11 iunie 1948, pe stadionul „Giulești" dirijez un ansamblu de peste patru sute de lăutari. Filaret Barbu – grav – pe un scaun, răsucește bastonul - și clatină capul – a mirare – lateral.

Se desființează „Garofița" și în afară de orchestra Institutului de folclor, ia ființă Orchestra de muzică populară pe lîngă Secția Culturală a Comitetului Executiv al Sfatului Popular al Capitalei.

În decembrie 1950, un turneu pe Valea Jiului, cu un grup din orchestra Sfatului Popular București, este întâmpinat cu multă căldură și admirație de minerii din Bazinul Petroșanilor, în frunte cu harnicul „Ștefan Tomoioagă".

Dirijând acest ansamblu, am scris „Trei jocuri românești", „Sârba Primăverii", Hora „Pe valea Jiului".- toate imprimate pe Bandă de Radio dar acum, le aud, unele denaturate, iar altele din ... an în Paște.

Aproape șapte ani, muncă de teren, în cadrul Uniunii Sindicatelor din industriile Petrol-Chimie și Gaz metan.

Din aprilie 1955, sînt pensionat dar, continui să lucrez – permanent – la Casa Centrală a Armatei, unde - acum cinci ani – am înființat, cu elevii, orchestra semisimfonică, care nu poate prezenta mai mult de două-trei concerte anual.

Iată – așa dar – activitatea mea, în pragul a 75 de ani, de muncă, în răstimpul care mi-a produs multe bucurii, dar și destul de multe amărăciuni, acestea din urmă primite – mai ales – din necunoaștere și de asemenea... din invidie.

Dacă voi reuși să întocmesc albumul ce mi-am propus, „Post mortem" se va cunoaște de jure – de facto, toată truda celui ce, mai este încă,

Ion Cucu Bănățeanu
16 martie 1970
București

**Decorații:** am trei, dar sînt din înainte de 1944 și azi – nu au valoare – Răsplata muncii 25 ani serviciu (24 III 1944)

**Ocupația prezentă**: pensionar, dar încă activez la C.C.A. profesor de teorie și solfegiu și vioară, unde am plecat pe al 16-lea an de muncă.

**Genul principal de activitate**: folclor



https://biblioteca-digitala.ro

**Repertoriul de concert interpretat în primă audiție la noi:**

**muzică clasică** - dirijor al orchestrei simfonice a C.C.A. pe care am ființat-o în 1965

**muzică romînească**: prelucrată și proprie din Kiriac, Chirescu, Mircea Neagu și alții pentru cor, iar pentru orchestră: Gh. Dinicu, Const. Dumitrescu, Const. Bobescu, Flechtenmacher, Brediceanu, Filaret Barbu, dar în primul rând Ion Vidu, Iosif Velceanu, Sabin Drăgoi și alții și alții...

**Studii, articole, volume**: Articole la ziare și reviste, dar sînt multe și – deși păstrez facturile, e foarte greu să le dau datele mele – în timpul ultimului Război Mondial, le-am pierdut.

*Curierul muzical*, *Scânteia* – Turnu Măgurele (1932), *Gazeta meseriilor* (Buc. 1932)

**Bibliografie principală:**

Lucrări: Icoane de la țară, piesă muzicală (text și muzică) 1931 cu care am dat prima emisiune la Radio (1934); Corul și Orchestra Liceului de băeți T. Măgurele

Au urmat*: Nuntă țărănească* pe text de V. Alecsandri, *Hora Daciei* (text și muzică), *Neamul nostru* (text și muzică), *Rusaliile* (muzică_ pe text de V. Alecsandri, ultima *Foae de zestre*, prelucrare după comedia *Un leu și-un zlot* de R. Rosetti, muzica scrisă de mine.

Pentru orchestră: *Trei jocuri romînești*, *Sîrba Primăverii*, hora *Pe valea Jiului* și... nu mai țiu minte câte altele.

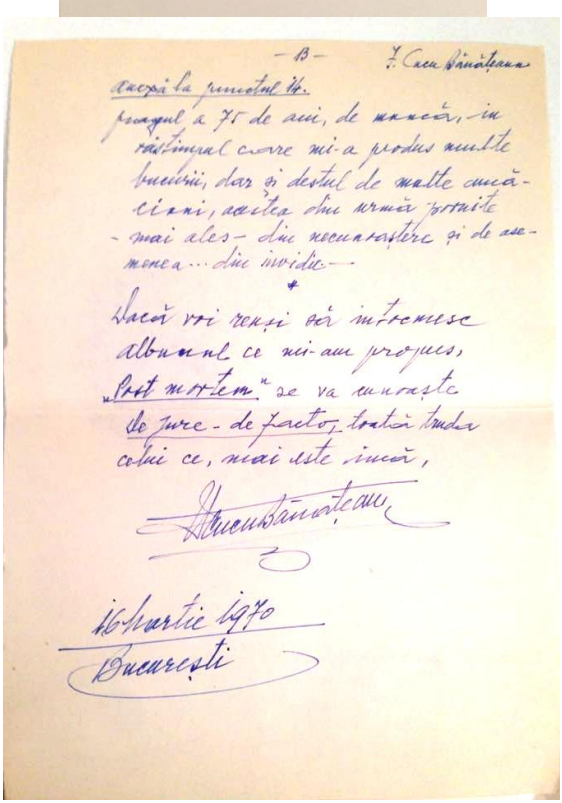
**Discografie**: S-a imprimat de casa „Record” (1948/49) – Orchestra Comitetului Executiv al Sfatului Popular al Capitalei – hora *Ca la nuntă*. Am avut discul, dar – un binevoitor – venind în vizită la mine acasă, fără știrea mea a pus stăpânire pe disc și... dus a fost! Cine o fi? Proverbul: Hoțul cu un păcat, păgubașul cu o mie... că bănuiește pe oricine.

Ion Cucu Bănățeanu

16 martie 1970
București”



https://biblioteca-digitala.ro



– B – Z. Cum Dînățeanu

Răspuns la punctul 14.

Pragul a 75 de ani, de muncă, în rădăcinal cuvânt mi-a produs multe bucurii, dar și destul de multe amărăciuni, adâncă din urmă bătrânețe - mai ales - din necunoaștere și de asemenea ... din invidie -

*

Dacă voi reuși să întocmesc albumul ce mi-am propus, „Post mortem" se va număra de jure - de facto, toată truda celui ce, mai este încă,

Dînățeanu

16 Martie 1970
București



https://biblioteca-digitala.ro

# MUZICA

## Romanian musicology magazine

Editorial staff:

**Editors:** Irinel Anghel, Mihai Cosma

**Editorial board:** Lavinia Coman, Grigore Constantinescu, Nicolae Gheorghiţă, Valentina Sandu-Dediu, Luminiţa Vartolomei

**Scientific council**: Corneliu Dan Georgescu, Dinu Ghezzo, Costin Miereanu, Viorel Munteanu, Sever Tipei, Cornel Ţăranu

Readers from abroad may subscribe to MUZICA magazine
writing to the following address:
Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilordin România,
Calea Victoriei 141, sector 1, Bucureşti, România.
Email: revista.muzica@yahoo.com. Phone/Fax no. +40213177966

**Published by**
**Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România**

ediţia electronică: www.ucmr.org.ro

**ISSN 0580-3713**

M
U
Z
I
C
A

NR
3-4
2
0
1
5